yeni sinema

sinema dergisi / mart 1966




aleksandra slaska andrzej munk'un pasazerska/yolcu'sunda

yeni sinema

yıl 1 sayı 1 mart 1966

içindekiler

yeni sinema • sinematek derneğinin organı olarak yayınlanır aylık sinema derg • sahibi: sinematek derneği adına şakir eczacıbaşı • yazı işleri sorumlusu: seyin hacıbaşıoğlu • yazı kurulu: onat kutlar, hüseyin baş, giovanni scognan sungu çapan • dergide yayınlanan yazılardaki düşüncelerin sorumluluğu yazaı rına aittir, dergiyi bağlamaz • yönetim yeri: sinematek derneği, sahne sokak han no. 51 galatasaray/istanbul • sayısı beş, yıllığı kırk liradır • her çeşit yaz ma için p.k. 307 beyoğlu/istanbul • dizgi, baskı: çeltüt matbaacılık koll. şti. basım tarihi : 18/3/1966

çıkarken

Günümüzün en etkileyici sanatı Sinema'nın, ülkemizde oldukça uzun bir geçmişi vardır. «Ayastefanos Abidesinin Yıkılışı» filminden bu yana binlerce filim çevrildi Türkiyede. Ancak bu yarım yüzyıla yaklaşan geçmişin hemen hemen büyük bir bölümü gene aynı derecede uzun süren bir sorumsuzluğun kötü izlerini taşımaktadır. Birkaç sinemacının ve sinema yazarının iyiniyetli, gözüpek çıkışı bir yana bırakılırsa, iyiyi kötüden ayırabilen, köklü, sürekli bir sinema sanatı ortamının yaratılamadığı gerçektir. Bu uzun geçmişin ürünlerinin bile korunmadığı ülkemizde, hem bu koruma ve araştırma görevini yerine getiren, hem de sinema'ya bir sanat olarak kendisine en yaraşan onurlu, saygıdeğer kimliği kazandırmaya çalışan bir kurumun doğması gerekli, hatta zorunluydu. Bu amaçla kurulan Sinematek Derneği, durumun bilincinde olan bütün sinema dostlarının gereksinmelerine cevap vermeye çalıştığı için kısa zamanda geniş ilgi ve destek kazandı.

«Yeni Sinema», bu çok yönlü çabanın ikinci adımıdır. Sinema'nın ülkemizde tanınmayan başeserlerinin sürekli gösterilerde sunulmasının yanısıra bu eserlerin ve genel olarak sinema sanatının derinlemesine kavranmasına yardım edecek, araştırıcı, eleştirici bir kaynak olacaktır. Bu yüzden ele aldığı konularda mümkün olduğu ölçüde ilk elden kaynaklara başvuracak, en yetkili yazarların düşünce inceleme ve yorumlarını yayınlıyacaktır. Derginin içeriği önceden saptanmakta, yazarlardan bu programa göre yazılar istenmektedir.

Bu sayımızdaki yazılar, beş ana konu çevresinde toplanmaktadır : Çağdaş Polonya Sineması, yenigerçekçilik ve Rossellini, Yeni Dalga, Bunuel, ve Sinematek. Polonya Sineması ile ilgili iki yazı, ünlü iki Polonyalı eleştirmen tarafından «Yeni Sinema» için hazırlanmıştır. Rossellini ve Zavattini ile ilgili yazılar bu sanatçıların amaçlarını ilk elden açıklayıcı bir nitelik taşımaktadır. «Yenigerçekçiliğin Senaryocuları» uluslararası bir kaynak değerindedir. Yeni Dalga ile ilgili yazı, Sinematek gösterileri dolayısıyla üzerinde çok tartışılan bir akımın daha iyi anlaşılmasına yardım edecektir.

«Fransız Sinematek» ini anlatan derleme ise, herhangi bir kuruluşun incelenmesinin çok ötesinde anlamlar taşımaktadır. Bu yazı hem gerçek bir Sinematek'in ne olduğunu geniş ölçüde belirtmekte, hem de Sinematek seyircisi'nin bir bakıma en olumlu tanımını yapmaktadır.

Renkli sayfalara gelince... «Yeni Sinema», yedinci sanatla ilgili soyut araştırmalar yapan bir dergi olmıyacaktır. Görülmeyen filimler konusunda yorumlar yapmak yerine, içeriğini, gösterilen örneklere uygun bir biçimde düzenliyecektir. Bu yüzden elinizdeki dergi aynı zamanda, Sinematek Gösterileri için bir çeşit yardımcı kaynak niteliği taşımaktadır. Renkli sayfalarda her ayın «Sinematek filimleri» ile ilgili aylık programı ve bu filimlerin özetlerini, incelenmesini, yönetmenleri hakkında geniş bilgileri bulacaksınız.

Derginin son bölümü 15 Ocak - 15 Şubat tarihleri arasında İstanbul sinemalarında oynayan filimlerin eleştirmelerine ayrılmıştır. Sondaki tabloda ise bütün bu filimlerin genel değerlendirilmesi yapılmaktadır. Filimlerin yanlarındaki yuvarlaklar «Yeni Sinema» nın yargısını yansıtmaktadır.

«Yeni Sinema», yayınlanışını ilgi ve desteklerinize borçlu olduğu için her yeni sayısıyla daha güçlü, daha olumlu bir çaba gösterecek, bu ilgiye yaraşır bir yayın organı olmaya çalışacaktır.

Bunu başaracağına inanıyoruz.

akıllı davranmaya başlarsam...

roberto rossellini

Beni gene deli sanacaklar belki, oysa filmimi çekmeğe başladığım gün nasıl bitireceğimi hiç düşünmem. Bir korse ile çalışmayı beceremem. Adım adım izlenilecek bir senaryo, tam donatılmış bir stüdyo, önceden hazırlanmış dekorlar, ışıklar. Bütün bunlar benim için dünyanın en iğrenç şeyleridir. Nasıl mı çalışıyorum? İnsan nasıl çalıştığını bilir mi hiç? Emin olun ki yeni bir filme başladığımda onu izler, beni nereye sürükliyeceğini hiç düşünmem. Dünyada beni ilgilendiren tek şey İnsan ve her birimiz için ayrı bir serüven olan Hayat. Her şeyden önce bireyciyim. Her insan, başkasına benzemekle beraber kendi türünde tek sayılır... Bu biyolojik bir olaydır. Yüreğim, ciğerlerim, damarlarım başka bir insana uymaz, oysa herkesin bir yüreği, damarları var... Gerçeklerden korkmadığım, insanla ilgilendiğim için beni büyük bir gerçekçi sayıyorlar. Gerçekçilik kişiyi alıcının karşısına bırakıp kendi hikâyesini serbestçe anlatması demekse gerçekçiyim. İlk çekim gününden başlayarak ele aldığım kişilerin arkasına geçip alıcıyı peşlerine takıyorum...

Geçenlerde İ.D.H.E.C.'e gittim... Duygulu, görkemli, lâyık olmadığım bir tören hazırladılar... Çiçekler asıp, duvarlara «Yaşasın Rossellini» yazdılar... Geldiğimde beni büyük bir salona götürdüler, büyük, güzel bir koltuğa yerleştirdiler... Bir anda, üzerime dikilen, içimi delen, keskin bakışları hissettim...

Sonra biri sordu: «Bay Rosellini'ye birkaç soru sorabilir miyiz acaba?» Ben de «tabiî, evet» dedim. O zaman enstitünün genç, akıllı bir öğrencisi ayağa kalktı bana; Paisa'nın bilmem hangi bölümünde bir panoramikten sonra neden bir baş plân kullandığımı, sonraki üst açı çekiminin hangi sebeple dekorun falan noktasına dikilip filân noktasına dikilmediğini sordu.

İtiraf edeyim ki bu sorular beni çok şaşırttı. Verecek hiç bir açıklamam yoktu. Korkuyorum ki bu genç günün birinde filim çevirirse sinemayı cebir ile karıştıracak...
Bakın, sinemanın en büyük düşmanları stüdyolar... Zorunlu kalmadıkça stüdyoya girmem. Bu makinelerin içine girdiğimde belirli bir şekilde giyinmeğe, bu pantolonu, şu gömleği giymek zorunda kalıyorum... Sinemanın üniforması işte!
Sonra makinelerin, tekniklerin geçit töreni başlıyor. Buna da alışmak gerek. Artık akıllı davranmaya başlamalıyım, oysa akıllı davranmaya başladığım an yandığım gündür... Bakın, Carne'ye söylemek istediğim bir şey var: bence kendisi Clouzot ile beraber Avrupa'nın en büyük yöneticisidir, oysa stüdyonun kıskacından kurtulması, dışarıya çıkması, sokağın yüzünü daha yakından tanıması lâzımdır...

İngiltereye gitmiştim... Londra'da bana en güzel, en modern stüdyoları gezdirdiler... Olağanüstü, büyük, şaşırtıcı şeyler... İnsan bu kusursuz, dayalı döşeli canavarlardan nasıl kurtulabilir?...

Koca bir makineyi kurdular, onu beslemek, yaşıyabilmesi için karnını doyurmak lâzım... Bu yüzden stüdyoda çalışan yöneticiler her gün bilmem kaç plân çekmek zorunda kalıyorlar... Şayet on plân yerine sekiz plân çekerseniz saçını başını yolan, bir plâtonun günde şu kadar paraya mal olduğunu köpürerek anlatan yapımcı ile çatışırsınız... İyi beslenilmediği zaman stüdyo öcünü alır...

R. R.

«Ecran Français» dergisinin 2 kasım 1948 günlü 175. sayısından.

Çeviren: GIOVANNI SCOGNAMILLO



rossellini yaşamı yeğler

françois truffaut

Yedi ya da sekiz yıldır tanırım Rossellini'yi, Paris'te cesareti kırılmıştı bütün bütün; Almanya'da Stefan Zweig'dan uyarladığı La Paura/Angst'ı bitirmişti, sinemayı da eiddi olarak bırakamyı düşünüyordu; L'Amore'den bu yana bütün filimleri tecimsel başarısızlığa uğramışlardı, İtalyan eleştirmenlerince de başarısızdı bu filimler. Kimi genç Fransız eleştirmenlerinin son filimlerine — Francesco Giullare di Dio, Stromboli Terra di Dio, Viaggio in İtalia benzeri açıkça çok «lanetli»lerine — olan tutkunlukları avutuyordu onu biraz. Filim çevirmeye karar veren birtakım gençlerin kendisini usta olarak seçmeleri, aslında sınırsız olan sevkini uyandırdı yeniden, onu bu yalnızlıktan kurtardı.

Rossellini bana yanında çalışmayı bu evrede önerdi; kabul ettim ve gazetecilik uğraşımın yanısıra bir metre filim bile çekilmediği üç yıl boyunca yardımcısı oldum. Ama iş olmuyor değildi ve ilişkimizden çok yararlandım.

Roberto Rossellini bir senaryo yazdığı zaman hikâye kurmak güçlüğüyle karşılaşmaz; çıkış noktası yeterlidir onun için. Rossellini'nin tasarladığı kişinin ulusu, dini, yiyip içtikleri, uğraşı belliyse ne gibi gereksinmeleri ne gibi istekleri olacağı da kestirilebilir. Bu gereksinmelerle istekler arasındaki derecelenme kendi kendine gelişecek bir çelişki doğurur. Yaşadığı yerin ırksal, toplumsal, tarihsel ve coğrafya yönünden gerçeklerini gözden ırak tutmamak şartıyla elbette. Rossellini için filme bir son bulmak da güç değildir; son bütün tarafından oluşturulur iyimser ya da kötümser, çelişkinin tüm öğeleri tarafından. Özetle Rosselini için önemli olan gerçek, insanı bizden uzaklaştıran eğreti ayrıntılardan sıyrılmak, dosdoğru belgesel olarak yaklaşmayla insanı tekrar bulmak sonra çok düz bir örgüye dökmek, mümkün olduğunca yalınlıkla anlatmaktır.

Böylece Jacques Flaud'un dediği gibi Fransız Yeni Dalga akımının babası Rossellini olmuştur.

Rossellini her Paris'e gelişinde bizi bulur, amatör filimlerimizi görür, ilk senaryolarımızı okurdu. 1959'da Fransız yapımcılarının şaşırarak farkına vardıkları bütün yeni adları Rossellini uzun zamandanberi tanıyordu: Rouch, Godard, Reichenbach, Rivette, Rohmer, Aurel. Beau Serge'le Quatre Cents Coups/Dörtyüz Darbe'nin senaryolarının ilk okuyucusu Rossellini idi. Les Maitres fous adlı filmini gördükten sonra Jean Rouch'a Moi, un Noir'in özünü esinleyen de o'ydu.

Rossellini'nin bana derin bir etkisi oldu mu? Evet. Yeğinliği, ağırbaşlılığı, düşünme biçimiyle Amerikan sineması için beslediğim kaygısızca hayranlığımı dizginledi. Kurnaz, hileci tanıtma yazılarından, tanıtma yazılarından önceki sahnelerden, geriye dönüşlerden ve kişilerin özelliklerini ya da filmin özünü vermeyen bütün süslemelerden genellikle nefret eder Rossellini. Eğer filimlerimde namusluca, yalın olarak yalnız bir kişiyi aşağı yukarı belgesel bir biçimde izlemeyi denediysem sanırım bunu ona borçluyum. Vigo ayrı tutulursa çocukluktan kurtulma dönemini sulu gözlü bir yumuşaklığa kapılmaksızın verebilen biricik sinemacı Rossellini'dir, Quatre Cents Coups/Dörtyüz Darbe de onun Germania anno zero'suna çok şeyler borçludur.

Rossellini'nin çalışma yaşamını yorucu kılan, sanıyorum çok akıllı, çok diri canlı bir insan olduğu halde herkese «eşit» davranması olmuştur, hiç açıklamaz, döndürüp genişletmez, işlemez; çabucak birbiri arkasından açıklar düşüncelerini. Jacques Rivette'in deyişiyle «belirtmez, gösterir» o; sezgisinin keskinliği, şaşmaz mantığı, olağanüstü özümleme yeteneği çokluk seyircinin önüne geçmesine, onlardan uzaklaşmasına yol açar. Bu özümleme yeteneği, çağdaş sorunlarla ilgili genel sonuçlara varma tutkusu filimlerinin yalın tanımında açık seçiktir: Roma citta aperta bir kenti ele alır, Paisa güneyden kuzeye bütünüyle savaş İtalyasıdır, Germania anno zero yenik ve yı-

kılmış bir büyük ülkeyi, Europe 51 ahlâkça değil ama maddece yeniden kurulan kıtamızı gösterir.

Rossellini'nin son büyük sinemalık serüveni Hindistan'ı bulmasıdır. Altı ay içinde Hindistan'daki her şeyi gördü, salt seçme görünülerin ya da olayların sunuluşu olmayıp dünyanın genel görümünü veren, yaşam üzerine, doğa üzerine, hayvanlar üzerine derin bir düşünüşü dile getiren olağanüstü akıllılık ve duruluktaki India'yı yaptı. India öbür filimleri gibi belli bir yerde, belli bir zamanda geçmez, Rossellini burada belki bu yoğun düşünüşün, eksiksiz bir sevincin örneği olan Francesco Giullare di Dio'yla kıyaslanacağı, uzay ve zaman dışı bir özgür şiir kurar.

Tehlikeli bir şey söyleyeceğimi biliyorum ama gerçek: Rossellini genelde bütün sanatları olduğu gibi sinemayı da hiç sevmez. Yaşamı yeğler o, insanı yeğler. Hiç bir zaman bir roman okumaz, zamanını bilgi toplamakla geçirir; geceleri hep tarih, sosyologi kitapları, bilimsel eserler okur. Daha çok bilmeyi sever, gittikçe de kendini kültür filimlerine adamayı düşünüyor. Aslında Rossellini doymaz bir adam gibi etkin değildir; meraklıdır, bilgi edinen, kendinden daha çok başkalarıyla ilgilenen bir adamdır. Niçin yönetmen olduğu, sinemaya nasıl geldiği sorulabilir; bir kızı sevişi yüzünden ya da raslantıyla gelmiştir. Yapımcıların dikkatini çekerek bir filim çevirmek için bağımlanan bir genç kıza tutkundu...

Rossellini'nin ilk filimleri balıklar üzerine belge filimlerdi, sanıyorum Magnani'ye olan tutkunluğu yüzünden konulu sinemayı kabullendi. Savaş İtalyasının bir şeyler yapmaya kışkırtan havasının da bir itkisi oldu bunda.

Aslında Rossellini'nin son yıllardaki tek başarısı Il Generale della Rovere de bizi haklı çıkarıyor, büyük sinema seyircisiyle eleştirmenler Rossellini'yi ancak yabanıl ve sert savaş filimleri yaptığı zaman tutar.

Rossellini'yi seven, ona hayran olan; kendisinin aile kavgalarını, fransisken papazlarının zıplayışlarını (Francisco Giullare di Dio), Bengal maymunlarını da sokak savaşları gibi, savaş içindeki ve her zamanki haber filimleri gibi çekmesinde haklı olduğunu sanan bizler yanılıyor muyuz?

Rossellini'yi son kez gördüğümde demir üzerine yüz sayfalık bir senaryo okuttu bana. Öğrenciler için beş saatlik bir filim, televizyon için üç saatlik bir filim, sinema salonları için de bir buçuk saatlik bir filim çevirmeyi tasarlıyordu.

Büyük bir zevkti bu senaryoyu okumak ve filim herhalde çok güzel olacaktı, ama kendi kendime sormadan edemedim: herşeye karşın, bir gün Brasilia, Platon'un konuşuları, Sokrates'in ölümü gibi asıl büyük tasarılarını gerçekleştirebilecek mi Rossellini?

Çeviren: SUNGU ÇAPAN



cesare zavattini

Bu yazı Zavattini'nin bir İtalyan gazetecisi ile yaptığı konuşmadan alınmıştır ve ilk defa 1951 de «La Rivista del Cinema Italiano» dergisinde çıkmıştır.

İnsanların günlük gerçek için söyledikleri ilk ve son en üstünkörü söz, hiç kuşkusuz «günlük gerçeğin can sıkıcı olduğu»dur. Ruh ve düşünce tembelliklerinden kurtulmayı başaramazsak, günlük gerçek bize hep böyle kuru görünecek... Sinemanın, heyecan yaratmak için kaçınılmaz bir zorunluk olan «konu»yu gerçeğe benzetmek istemesine şaşmamalı...

Bence, «yeni gerçekçilik»in en önemli özelliği ve yeniliği, «konu» zorunluğunun başarısızlığı maskelemek için bilinçaltı tarafından kulanılan bir kaçamak yol ve hayal unsurunun, yaşayan toplumsal gerçekleri ölü formüllerle yamamak için kullanılan bir teknik olduğunu anlamasıdır. Gerçeğin zenginliği, doğrudan doğruya onu seyretmenin yeterliliği ve sanatçı görevinin insanları hayali olaylarla etkilemek değil, başkalarının yaptıklarını, gerçek şeyleri yansıtmak (ve isterseniz böylece etkilemek) olduğu artık kabul edilmiştir.

Bu benim için büyük bir zafer oldu. Bunu yıllarca önce başarmayı çok isterdim. Ama bu buluşu ancak savaşın sonunda kullanabildim. Bu düzene yönelen bir istekti. Önümde duran şeyleri gördüm, «gerçek»ten kaçmanın ona ihanet olduğunu anladım.

Örnek: Eskiden bir filim yapmaya karar verince, bir grev hakkında diyelim, kendimi hemen bir «konu» bulmaya zorlardım. Ve grev, filmin arka plânında kalırdı. Bugün yapmak istediğimiz «meydana çıkarmak»tır. Grevin kendisini anlatırız, kuru istatistiklerden aldığımız olaylardan mümkün olduğu kadar beşeri, ahlâki toplumsal, ekonomik, şairane değerler çıkarmaya uğraşırız. Bilinçaltında gömülü olan gerçeğe güvenmezken (aldatıcı bir kaçamak) varlıklara, olaylara, kişilere karşı

FİLİM SANATINDA YENİ GERÇEKÇİLİK

sonsuz bir inanç duymaya başladık. Bu durum, bizi şimdiye değin hiç düşünmediğimiz gerçeği deşmeye, güçlü bir biçimde göstermeye, yansıtmaya itti. Var olan şeylere karşı duyduğumuz bu gerçek ilgi ,en gizli insanlık değerlerini aramak isteğini doğurdu. İşte, bu yüzden, sinemanın, yalnız akıllı insanları değil, herşeyden önce «yaşayan» insanları, ahlâkça zengin insanları kendine çekmesi gereğine inanıyoruz.

II

Sinemanın görmek, incelemek isteği, gerçekten bıkmazlığı, insanlara ve olaylara karşı duyduğu saygıdan ileri geliyor. Ve hemen söyliyeyim, «yeni gerçekçiliği» Amerikan sinemasından ayıran da bu işte.

Amerika'lılarınki bizim tezimizin tam tersi. Biz çevremizdeki gerçekle ilgilenirken ve onu öğrenmeye, anlamaya çalışırken, Amerikan filimlerinde gerçek süzgeçten geçirilip «temizleniyor». Amerika'da filimlere konu bulmak bir güçlük yaratıyor. Oysa bizim için böyle bir şey olamaz; gerçeğin bol olduğu yerde konu sıkıntısı çekilemez.

Günün her saatinde, herhangi bir yer, herhangi bir insan anlatılmağa değer bir konudur; ancak anlatanın, bunların içinde saklı değerleri araştırması, görebilmesi ve aydınlatabilmesi gerekir. Öyleyse konu buhranı diye bir şey söz konusu olamaz, yalnız gerçeği anlatabilmenin güçlüğü olabilir.

III

Demek ki, hayali olayları «gerçeğe» çevireceğimize ve «gerçekmiş» gibi göstermeye çalışacağımıza, olayın kendi özelliklerini ortaya çıkarmalıyız. Hayat «hikâyeler»de anlatıldığı gibi değildir, hayat bambaşkadır. Onu anlamak, inceden inceye, amansız ve sabırlı bir araştırma ister.

Sinema, bu yolla gerçeğe yaklaşırsa sorumluluğunu yerine getirmiş olur. Sinemanın sorunu, gerçekten hayal çıkarmakta değil, gerçeği görebilmektedir. Sinema geçmişe yönelmemeli, çağdaş olan şeyleri seçmelidir. Hep bugünü, bugünü, bugünü... Gerçeği bir hikâye anlatıyormuş gibi göstermeli, hayatla perde arasında ayrılık olmamalıdır.

Bir örnek vereyim:

Bir kadın bir çift ayakkabı almak için dükkâna girer. Ayakkabının fiyatı 7000 lirettir. Kadın pazarlık etmeye kalkar. Sahne bir iki dakika sürer. Ben bundan iki saatlik bir filim yapmalıyım. Nasıl yaparım?

Gerçekleri meydana getiren ögeleri, yani o andan önceki, sonraki ve o andaki olayları ortaya çıkarırım. Gerçek, kendi hikâyesini anlatmaya başlar. Kadın ayakkabı satın alıyor. O sırada oğlu ne yapıyor? Bu ayakkabılarla ilgisi olan Hindistan'daki insanlar ne yapıyor? Ayakkabının fiyatı 7000 liret. Kadın bu 7000 lireti nasıl elde etmişti? Bu parayı kazanmak için ne kadar çalışmıştı? Kadın için bu paranın değeri ne?

Ayakkabıyı satan dükkânın sahibi kim? Bu iki kişi arasında ne gibi ilişkiler var? Ne demek istiyorlar, pazarlık ederken kimin çıkarını düşünüyorlar? Dükkân sahibinin iki oğlu var. Onlar ne diyor bilmek ister misiniz? İşte burada, önümüzdeler...

Mesele şu: gerçek bir olayın nasıl oluştuğunu kavramak ve altında gizlenen şeyleri bulmak.

Böylece, «bir çift ayakkabı satın almayı» çözümlemek, önümüze toplumsal, ekonomik, psikolojik nedenleri ve değerleri zengin olan bir dünya açıyor, bayağılık ortadan kalkıyor. Her an, her kişi sorumluluklarla yüklüdür; insan yaşayışında her anın sonsuz bir zenginliği vardır.

Kazdın mı, her gerçek, bir maden gibi ortaya çıkar. Altın arayıcıları gerçeğin sonsuz madenini kazmaya başladıkları gün, sinema toplumun gözünde büyük bir önem kazanacaktır.

Bu uydurulmuş kişilerle de yapılabilir; ama ben yaşayan gerçek insanları, yaşantılarına katılabildiğim kişileri kullanırsam, yaratılan heyecan daha etkili, daha güçlü, daha yararlı olur.

Sanatta gerçek bir ismi ve soyadı olan kişileri yansıtmaktan çekinmemelidir. Hayali kahramanlardan bıktım artık. Günlük yaşayışın gerçek kahramanlarını tanımak isterim, onların biçimlerini görmek isterim, bıyığı var mı yok mu, boyu kısa mı uzun mu bilmek isterim, gözlerini görmek isterim, o kişilerle görüşmek isterim.

Onları, tıpkı bir sabah telâşlı telâşlı koşuşan kalabalığı görünce «Ne oluyor?» diye sorduğum anki merakla, heyecanla perdede görmek isterim.

Doğal olmayan kahramanlara karşıyım. Seyirciye, gerçek kahramanların kendileri olduğunu söylemenin zamanı gelmiştir. Gerçek kişileri hayali kişilere benzetmek çok tehlikelidir. Kendimizi kendimize benzetelim.

Çeviren : ŞAKİR ECZACIBAŞI

Jerzy Jurczynski / Polonya Filim Yapımında Yirmi Yıl

1964 yılının Polonya sinemasında özel bir yeri vardır. O yıl, ülkenin özgürlüğünü kazanışından bu yana 200. filmin tamamlanışı kutlandı. 17 yıl ve 200 filim bu, sayı azımsanabilir; ancak 1945'de Polonya sinemasının hiç yoktan başladığı unutulmamalıdır. 1947 yılında **Yasak Şarkı** çeşitli güçlükler içinde tamamlanabildi. Teknik gereçler yoktu, yapım evleri, sinemalar, yıkıntı görünümündeydi. Yaşayan filim yapıcıları oyuncular, yöneticiler, teknik adamlar yurt içine ve Avrupanın çeşitli yörelerine dağılmışlardı. Savaş sonra düzensizliği ülkenin politik ve sosyal yaşamında bir yeniden doğuşu oluşturuyordu. Bu koşullar Polonya Sinemasında da yeniliğin hazırlayıcısıydı. 1947-52 arası, hiç yoktan başlamanın çeşitli uğraşılarıyla geçti. O zamanlar yılda 2-4 filim yapılabiliyordu. Ama bu filimler Polonya içinde ve dışında güçlerini kabul ettirecek nitelikteydi. 1948 de **Wanda Jakubowska**'nın Oswiecim (Hitlerin ölüm kampı) deki yaşamını görüntülediği **Son Sahne** sanat yükü ve coşkun anlatımıyla dünya sinemasına kendini kabul ettirdi. **Marianski Lazniada** büyük ödülü aldıktan sonra Avrupanın ve diğer dünya ülkelerinin — toplam 43 ülke — sinemalarında oynatıldı. Filim yalnızca yaratıcısının değil Naziler tarafından yığınlarla yok edilen milyonlarca Polonyalının, Çek'in Fransız'ın, Belçikalı'nın, Rus'un ve diğer ülke insanlarının savaş yaşantılarını görüntülemekteydi. **Son Sahne** başarılarıyla birilkte Polonya sinemasının iyi geleceğini de getiriyordu. Onu izleyen yıllar filim yapımı artarak yılda 25'i buldu. Yabancı ülkelerle yapılacak bir karşılaştırmada — ki onlar yılda 100 filim yapmaktaydılar — bu sayı azımsanabilir. Fakat 56-64 yılları arasındaki Polonya sinemasının ürünleri Avrupanın örnek alacağı bir düzeyde olduklarını kanıtlamışlardı. Polonya filim yapımının 1/4 ü tutarındaki 50 filim Cannes, Venedik, Moskova, Karlovy Vary, Kahire, San Sebastian, Mar del Plata, Edinbourgh, Londra, Locarno, Rio de Janeiro Uluslararası filim şenliklerinde 100'e yakın ödül ve mansiyon almıştır. Bu da Polonya filimlerinin dünya sinemasındaki yerini belirlemektedir: **Kanal, Sudaki Bıçak, Küller ve Elmaslar, Suçsuz Büyücüler, Erocia, Nasıl Sevgili Olunur, Olağan Bir Gün, Başkanı Ziyaret, Eva Uyumak İstiyor, Yolcu, Tren, Meleklerin Jeanne Anası, Bu Gece Bir Kent Ölecek, Trendeki İnsanlar, Nüfus Kâğıdı, Boğazlanmış, Cinayet Girişimi** vb. gibi filimler 40 ülkenin sinema ve televizyonunda gösterilmiştir. Bunlarla; her biri yerli ve yabancı bir çok ödül almış filimlerle yeryüzündeki çeşitli filim eleştirmenleri bir Polonya Sinema Okulundan söz edebilmektedirler. **Munk**'un ölümünden sonra arkadaşları tarafından tamamlanabilen **Yolcu** bu gün dünyada çeşitli sinemalarda gösterilmektedir.

Andrzej Wajda, Jerzy Kawalerowicz, Roman Polanski, Jan Rybkowski, Tadeusz Chielewski, Stanislaw Rozewicz, Wojciech Has, Jan Batory, Wanda Jakubowska, Aleksander Ford, Tadeusz Konwicki, Jerzy Passendorf gibi filim yöneticileri ve **Beata Tyszkiewicz, Elzbieta Czyzewska, Wienczyslaw Glinski, Lucyna Winnicka, Gustaw Holoubek, Tadeusz Lomnicki, Vieslaw Golas, Barbara Kraftowna, Zbigniew Cybulski** gibi oyuncular Polonya dışında da tanınmışlardır.

Bu filimler savaş sonrası Polonyasında insan ve topluma özgü bütün sorunları işlemiştir. Çünkü savaş sonrası ülkenin ve sanatçılarının ruhunda derinliğine izler bırakmıştır.

Çevirenler : İLKAY ALPTEKİN - ALTAN KÜÇÜKYALÇIN



KÜLLER VE ELMAS/POPOL I DIAMANT (1958)/ ANDRZEJ

STANISLAW GRZELECKI

Polonyalı tanınmış sinema yazarlarından. Çok ünlü günlük Zycie Warszawy/Varşova Hayatı gazetesinde uzun yıllardan beri yazıyor. Son yıllarda Polonya gazeteciler birliğinin filim eleştirisi kulübünün bundan önce Jerzy Plazewski, Boleslaw Michałek, Krzysztof Teodor Toeplitz, Aleksander Jackiewicz'e verilen Karol Irzykowski armağanını aldı. 3000 metrow sensacji/3000 metre dehşet (korku filimleri üzerine ilginç bir çalışma), Dlaczego wlasnie James Dean?/Niçin James Dean? (sinema oyunculuğunun bir mit durumuna gelişinin toplumbilim ve ruhbilim açısından incelenmesi) adlı basılı sinema kitapları vardır.

●



WAJDA

POLONYA SİNEMASINDA

YENİ BELİRTİLER

1965, Polonya filimciliğinde başarılı ve etkileyici bir hasat yılı olmadı. Her ne kadar bütün önemli uluslararası filim şenliklerine Polonya ürünü filimler katıldıysa da, ne kısa, ne de uzun filimler her yerde ilgi görmedi. Oysa son zamanlarda kısa filimler uluslararası alanda Polonyayı temsil etme sorumluluğunu üzerlerine almış bulunuyorlar.

Polonyanın profesyonel filim yapımcıları ve daha önemlisi eleştirmenleri, gene de 1965 yılının Polonya sinema sanatında bir çürüme, bir gerileme yılı olduğunu düşünmüyorlar. Polonya filimciliğinde uluslararası ilerlemeyi sağlıyacak, ümit verici değişme belirtilerinin ortaya çıktığına inanıyorlar. Dünya filimciliğiyle karşılaştırıldığında, Polonya sinemasının bugünkü durumunun gelecek için iyi şeyler öndeyileyen, seçkin bir durum olduğunu söylüyorlar.

1965'te Polonya 24 uzun filim, 536 değişik konulu kısa filim, ve 45 televizyon filmi yaptı. Bu yapım sayısını göz önüne alırsak, Polonya filim endüstrisinin geçen yıl da her zamanki kapasitesinde çalıştığını, hattâ televizyon için yapılan filimleri de sayarsak bu kapasiteyi bile aştığını görürüz.

Bu ümit verici değişme belirtileri filim yapımcılığının en yaygın alanında, konulu filimlerde görüldü. Özellikle iki tarihsel filimden söz etmek gerekir. **Konwicki** ve **Skolimowski**'nin çevirdiği bu filimlerin konusu klâsik Polonya edebiyatından alınmıştır. Yapım büyüklüğüne oranla alçak gö-

nüllü birer atılım sayılan bu filimler form yaratmada gösterdikleri üstünlükten ötürü ilgi çektiler.

Polonya edebiyatının klâsikleri ancak son zamanlarda filim yapımcılarını etkileyen bir kaynak olmaya başladı. Birkaç yıl önce ilk olarak **Alexander Ford, Henryk Sienkiewicz**'in Polonyada çok okunan **Kryzacy / Kuzey Şövalyeleri** adlı romanını senaryo haline getirerek bu akıma öncülük etti. Sonra **Wojciech J. Has, Jan Potochi'nin Rekopis znaleziony w Saragossie / Saragossa'da Bulunan El Yazısı** adlı eserini sinemaya uyguladı. Bir 18. yüzyıl eseri olan bu roman ilk defa Fransızca olarak Fransa'da basılmış ve 19. yüzyılda ününü yapmıştı. Geçen yıl **Andrej Wajda, Stefan Zeromski'**nin romanı **Popioly / Küller** üzerine büyük bir tarihsel panorama filmi çevirdi. Son aylarda da **Jerzy Kawalerowicz**, 19. yüzyıl Polonya yazarı **Boleslaw Prus'un Faraon / Firavun** adlı romanını perdeye aktararak en büyük eserini yarattı. **Saragossa'da Bulunan El Yazması** adlı filmi çekerken **Wojciech J. Has**, yepyeni bir formül buldu. Eserin özündeki felsefi bildiriyle, gözalıcı dış görüntüleri arasında ustaca bir denge kurdu. **Has** bu filminde, felsefi bir güldürünün ögelerini, grotesk kostümleri, balad motiflerini ve romantik bir peri masalı havasını bir araya getirdi. Böylece **René Clair'in** ve **Christian Jacque'**ın bazı eserlerinin anlatımıyla bir yakınlık kurduğu söylenebilir, ama bu açık bir etkilenme değildir.
Has'ın filmini hem halk, hem de filim eleştirmenleri beğendi. Dış basında da filmi tutan yazılar çıktı.

Andrzej Wajda'nın filimleri ise, köklerini bir bütün olarak Polonyanın bilinç yapısından ve ona özgü davranışlardan alır. Sanatçı kendisinin de bir parçası olduğu toplumla dialoga girişmektedir. Yargıları topluma karşı olsa bile, şiddetli tepkiler uyandırsa bile, gene de bu dialog herhangi bir aile içinde geçebilecek tartışmanın bütün canlılığını, içtenliğini taşır. Ve ailenin tarihçesine dayanan konular içinde gelişir. Wajda'nın ilk önemli filmi **Kanal**'da da, **Lotna**'da da durum aynıdır. Bu tutum **Papiol i diament / Kül ve Elmas** da daha bir açıklık ve güç kazanır. Ve yalnızca çağdaş sorunlara yönelen **Niewinni Czarodizeje / Suçsuz Büyücüler** de daha da belirgin hale gelmiştir.

Küller'den önce **Andrzej Wajda**'nın yaratıcı gücü ve zekâsı böylesine genel ve yoğun bir tartışmayı verebilecek büyüklüğe erişmemişti. Tam uzunlukta iki kısımdan meydana gelen **Küller**'in ilk gösteri gecesinden ve çok okunan bir eleştirmeden sonra filim konusunda sert bir tartışma alevlendi. Kısa zamanda sanatçı çevresini de aşan tartışma, toplumun değişik düzeylerinde ve değişik mesleklerinde heyecanlı tepkiler uyandırdı. Tartışmaya katılanlar arasında gazeteciler, tarihçiler, edebiyat tarihçileri, müze biliminden uzman olanlar, hattâ asker din-bilimciler bile vardı. Ve üstelik tartışılan konu çağdaş bir sorun değil, 160 önceki Polonya ve Avrupa tarihinden alınan çok küçük bir bölümdü.

Bu tartışmayı kavrayabilmek için Napolyon devrinin, Polonyada bugün bile yaşayan bir efsane yarattığını unutmamalı. Bu ülke için Napolyon devri köklü değişimler çağıdır: Polonya halkı için tarihsel bir dönüm noktasıdır; Polonya ulusu bu politik, toplumsal ve ekonomik değişiklikler devresinden yeni bir ülke olarak çıktı. «Tiran», «sömürücü» Napoleon Bonaparte, oltasının ucuna yeniden kurulacak bir Polonya devleti hayalini takarak Polonyalıları avlamaya çalıştı. Sonradan Polonyanın komşu kuvvetlerinden üçü tarafından yok edilen bu adam, zamanın Avrupasında verdiği sözü yerine getirecek tek kişi gibi görünüyordu. Ve Polonyalılar onun amacıyla kendilerini birleştirdiler. Ama İmparator sonunda sendeledi ve düştü. Napolyon devrinin trajik sonuyla birlikte bütün ümitler dağıldı ve Polonyalılar gene yenilgilerini çok pahalıya ödediler. Geriye kalan ulusca verilen kurbanların derin, örtülü anısıydı.

Küller filminde **Andrzej Wajda** işte sadece bu tarihsel verileri ortaya koydu. Polonya'da hiç kimse bunlara kayıtsız kalamazdı. Son iki yüzyıl boyunca Polonyalılar durmadan özgürlükleri için savaşmak ve yanılgılarını kanlarıyla ödemek zorunda kaldılar. Böylece filim eşine az rastlanır genellikte bir tartışmaya yol açtı.



KANAL (1957)/ANDRZEJ WAJDA

Gene 1965'te **Jerzy Kawalerowicz, Boleslaw Prus'**un eserinden uyguladığı **Firavun** adlı filmini bitirdi. Bu, 1965'te yapılan üçüncü gösterişli filimdi. **Boleslaw Prus** romanında hayal ürünü bir firavunun, Yirminci Sülâleden XIII. Ramses'in kısa krallığını anlatmaktadır. Roman gerçek dışı bir ülkeyi hikâye eder ama bu ülke 19. yüzyıl Polonyasının gerçekleriyle ilgili ayrıntılardan kurulmuştur. **Prus** eserini 1895'te yazmıştı.

Jerzy Kawalerowicz senaryoyu yazarken en çok romanın felsefi içeriği ve bildirisi üzerinde durdu. Eserde dile getirilen kuvvet ve kuvvetler çatışması Kawalerowicz'i en çok etkileyen dramatik ögeydi. Firavun Ramses XIII trajik bir kişiliktir çünkü çağdaşlarının henüz bilincinde olmadıkları veya kavrıyamadıkları düşüncelerle toplumun başına geçmiş, yeryüzüne çok erken inmiştir. Bu yüzden hep yenilginin acısını çekmek zorundadır. Bütün açıklamalardan Kawalerowicz, **Cleopatra** gibi dev bir filim yapmak istemediğini özellikle sık sık belirtti. Ve gerçekten **Firavun** bir görüntü filmi değil, bir düşünce filmidir. Ama bu **Kawalerowicz**'in görüntüye önem vermediği anlamına gelmez. Açık mekânları ve büyük insan kitlelerini sık sık kullanarak güçlü bir ustalıkla yarattı filmini. **Roma İmparatorluğunun Çöküşü** gibi filimlere özgü olduğu söylenen bu dış etkenlerden istediği gibi yararlanmayı da başardı. **Firavun**'un dramatik özünden gelen garip bir havası vardır. Arka plânda da anlatımın görüntüsel güzelliği süre gider: renk, güçlü kitle sahneleri, değişik bölümlerin bir arada düzenlenişi. Küller müziksiz bir filimdir ama gene de güzel seslerle doludur. Kuşkusuz **Jerzy Kawalerowicz** bu filmiyle sanatında ileriye doğru yürekli bir adım atmıştır.

Yukarıda sözü edilen yapımlardan başka 1965, iddialı ve büyük çapta üç önemli filim getirdi. Ama bunlar para yatırımı bakımından daha alçak gönüllü sayılabilir. Bu üç filim **Tadeusz Konwicki**'nin **Salto**'su, genç sinemacı **Jerzy Skolimowski**'nin **Rysopis / Hayat Hikâyesi** ve **Walkover / Terk** adlı eserleridir. Üçü de Cannes ve Venedik festivallerine katıldılar.

Tadeusz Konwicki tanınmış, çağdaş bir yazardır. Yazarlık mesleğini bugün de bırakmamıştır. Bir yandan roman ve senaryo yazmakta, bir yandan da kendi filimlerini çevirmektedir. Hem yazar, hem sinemacı olan iki sanatçı daha var Polonyada. Biri **Alexsander Scibor-Rylski** (filimleri: **Ich dzien powszedni / Onların Günlük İşleri, Pozne popoludnie / Akşam Üstü** ve yaklaşan olimpiyat oyunlarıyla ilgili **Jutro Meksky / Yarın Meksika**), diğeri de tanınmış senaryo yazarı **Jerzy S. Stawinski** (filimleri: **Rozwodow nie bedzie / Boşanmalara İzin Yok, Prezedswiateczny wieczor / Bayram Gecesi** ve **Pingwin / Penguen**).

Konwicki'nin ilk iki filmi **Ostatni dzien lata / Yazın Son Günü** (Venedikte kısa filimler arası St. Mark'ın Altın Aslan armağanını kazandı) ve



MELEKLERİN JOANNA ANASI/ MATKA JOANNA OD ANIOLOW (1961)/JERZY KAWALEROWICZ

Zaduszki / Kıyamet Günü adlı eserleridir. Üçüncü filmi olan **Salto**, **Konwicki**'nin söylediği gibi geçen yılların mitoslarından kurtulmuş, arınmış bir bilinç yaratmak, bütün Polonyalıların düşüncelerini tutsak eden savaş anılarını yenmek ve savaş sonrası Polonyasının yeni gerçeklerine uyabilmek amacıyla çevirdiği kişisel bir açıklamadır. Karmaşık, uyarıcı, ağır bir hava içinde simgesel görüntülerle yüklü olan bu filim, töresel bir kurtarıcı olarak düşünülmüştür. Eleştirmenlerin de yakındığı ve uzun bir süreden beri hem **Konwicki**'nin hem de çağdaşlarının sırtlarında ağır bir yük gibi duran geçmişle uğraşma yönetiminden tam bir sıyrılıştır.

Jerzy Skolimowski'nin filimleri ise sadece çağdaş sorunlarla uğraşır. Sanki genç bir adamın hikâyesini anlatırlar. Toplumdaki yerini arar genç. Gerçek ve canlı bir şekilde yaşamaya atılmasını önleyen bir toplumdaki yerini bulmaya çalışır. **Skolimowski** filimlerinde hem senaryo yazarı, hem yönetici, hem de oyuncu görevlerini bir arada gerçekleştirmektedir. **Lodz Sinema Okulunu** bitirmiş olan **Skolimowski**, Polonyanın **Jean Luc Godard**'ı sayılabilecek güçte bir yaratıcıdır. Polonyanın filim eleştirmenleri kendisine ve seçtiği yola umutla bakmaktadırlar.

Konwicki ve **Skolimowski**'nin filimleri, **Jan Rybkowski**'nin son filmi **Sposop bycia / Yaşamanın Gidişi**, yapım çapı bakımından alçak gönüllü fakat günümüzün töresel, toplumsal ve ruhbilimsel sorunlarını derinlemesine işleyen yeni Polonya filimleridir.

1965 Polonya filminin en önemli özelliği savaş konularından kurtulmuş olmasıdır. Son zamanlarda savaşla ilgili yalnızca iki filim çevrildi: **Aleksandre Ford**'un **Pierwszy dzien wolnosci / Özgürlüğün ilk Günü** ve **Jerzy Passendorfer**'ın **Barwy walki / Savaşın Renkleri** adlı filimleri. **Passendorfer** aynı zamanda **Zamack / Yaşama Çabası** ve **Wyrok / Yargı** adlı eserleriyle de tanınır.
Konulu ve uzun filimlerde gittikçe daha başarılı eserler veren Polonya sineması, büyük ün kazandığı kısa filimler alanında tam bir duraklama dönemine girmiştir. Poolnya kısa filimleri geçen yıllarda olduğu gibi uluslararası festivallerde bir varlık gösteremediler. Gene değerli birkaç yapım ortaya çıktı bu arada: **Jaroslaw Brzozowski**'nin **Jajko / Yumurta** ve **Interpretacje / Yorumlar** adlı eserleri, **Ludwik Perski**'nin **Portret dyrygenta / Bir Orkestra Yöneticisinin Portresi**, **Jerzy Pomianowski**'nin **Dialog** ve **Jan Lomnicki**'nin **Spotkanie z Warszawa / Varşovayla Karşılaşma** adlı eserleri.

Son yılların ürünlerini tarihlerine göre sıralamak zorunluğu yazıya alışılmış bir biçim verdi. Bu biçim sinema gibi hareketli bir alanın olaylarını değerlendirmede belki de çok yararlı bir ayraç olmıyacaktır.

Çeviren : SEVİL KUTLAR

ANDRZEJ WAJDA

●

Wajda 1926'da Suwalki'de doğdu. 1939'da savaş yüzünden okulu bırakarak çeşitli işlerde çalıştı. 1942'de Londradaki özgür Polonya hükümetinin emriyle ulusal direnme hareketine katıldı. Kurtuluştan sonra bir süre resimle ilgilendi ve Lodz sinema okuluna girdi. Parlak bir öğrenci değildi. Okuldan 1952'de yönetmen diplomasıyla mezun oldu. Öğrenciyken üç kısa filimle bir çok senaryo hazırladı. Alexandre Ford'un yardımcısı olarak çalıştıktan sonra kendi filimlerini çevirmeye başladı. Filimleri: Pokolenie/ Bir genç kız konuşuyor 1954, Kanal 1957, Popol i diament/Küller ve elmas 1958, Lotna 1959, Niewinni czarodzieje/Suçsuz Büyücüler, Samson 1961, Sibirska ledi Magbet/Sibiryalı leydi Macbeth 1962, Milosc Dwudziestolatkow/Yirmi yaşında aşk 1962 (bir bölüm), Popioly/Küller 1965.



ANDRZEJ WAJDA

neden yeni dalga / kısa bir tarihçe ve sinematekteki yeni dalga filimleri

tuncan okan

Hemen her ülkenin sineması, tarihsel gelişimi içinde zaman zaman genç ve yeni sinemacı kuşaklarına varlığını duyurabilmek imkânını sağlayarak bir çeşit «kabuk değiştirmiştir» amma filimcilik tarihinin başlangıcından bu yana Fransızların **Yeni Dalgası** kadar kadar geniş, sürekli, hızlı ve dinamik bir gençleşme, yenilenme, daha doğrusu bir silkinme hareketine kolayca rastlanmamıştır. Sinema sanatına çok köklü yenilikler getiren, etkileri çok yaygın, okul niteliğindeki bazı toplu davranışlar ya da akımlar, örneğin Alman sinemasının Birinci Dünya Savaşını izleyen yıllardaki expressionisme'i, daha sonra yine resim sanatının etkisiyle sinemaya yerleşen avant-garde'çılık, İkinci Dünya Savaşının hemen bitişinden sonra İtalyan sinemasının yöneldiği **Yeni Gerçekçilik** belirli bir sürenin sonunda gücünü yitirmişken, Yeni Dalga birkaç yıldır yapım politikasına hâkim olduğu Fransız sinemasının kaderini daha uzun bir süre elde tutacağa benzemektedir. Yeni Dalga'nın ilk bakışta pek şaşırtıcı, pek sihirli görünen bu özelliğinin nereden geldiğini anlayabilmek için, öncelikle nasıl ortaya çıktığını ve ne tür bir anlam taşıdığını bilmek gerek.

Yeni Dalga denilince, 1950'lerin ortalarında ilk adımlarını atan ve 1958'den bu yana Fransız sinemasına el koyan bir genç sinemacı kuşağını anlıyoruz. Yeni Dalga'nın «yeni»liği sinemaya bir okul olarak yenilikler getirmesinden değil, hemen tamamen yeni sinemacıları, yaş ortalaması otuzu aşmayan istekli ve dinamik bir sinemacı kuşağını belirtmesinden geliyor. Yeni Dalga yıllardır sağlam bir sinema kültürüyle beslenmiş genç sinemacı adaylarının topluca Fransız sinemasını ele geçirmesinden doğmuştur. Bu hareketin yalnızca Fransa'dan meydana gelmesi, sineması gelişmiş hiç bir ülkede Yeni Dalga'yla kıyaslanabilecek bir genç sinemacı topluluğunun ortaya çıkamaması, biraz da Fransız sinemasının özel şartlarına bağlanabilir. Bunların başında Fransa'nın Institut des Hautes Etudes Cinématographiques — kısa adıyla IDHEC — denilen bir yüksek sinemacılık okuluna sahip oluşu gelmektedir. Yüksek Sinemacılık Okulu Yeni Dalga rejisörlerinin çoğunluğunun yetişmesinde büyük rol oynamıştır. Bunun yanısıra Fransa, özellikle Paris, zengin sinema müzelerinde, filim arşivlerine, bir Sinematek'e sahiptir. Genç sinemacı adayları buralarda eski ustaların yapıtlarını gereği gibi incelemek, onlardan bir şeyler kapabilmek imkânını bulmuşlardır. Dikkati çeken bir başka nokta da, Yeni Dalga rejisörlerinden bir kısmının sinemacılığa atılmadan önce sinema sanatının temel sorunları üzerinde çalışan eleştirmeciler oluşudur. İkinci Dünya Savaşından sonra Fransa'da sinema eleştirmeciliğinin yoğunlaştığı inkâr edilmez bir gerçektir. Bütün bunların dışında, Fransa'da 1948'den beri uygulanan sinemaya yardım kanununun da etkilerini hatırdan çıkarmamak gerekir. Bu kanun, başlangıçta yalnızca kısa filimleri destekleyen biçimiyle Yeni Dalga akımının temel gücünü sağlamakta önemli bir rol oynamış, Yeni Dalga'nın genç sinemacılarına kısa filimleri köprü yapmak imkânını vermiştir.

Yeni Dalga'nın ortaya çıkışını bir de Fransız sinemasının genel görünüşü içinde inceleyelim. 1950'lere, hattâ İkinci Dünya Savaşını hemen izleyen yıllara dönmek gerek. Fransız sineması o yıllarda en umutsuz bir çağını yaşamaktaydı. Savaş öncesinin usta sinemacıları eski güçlerini, enerjilerini tüketmişlerken, onların hemen ardından gelen orta kuşak sinemacıları da pek dar ve alışılmış ticari ölçüler içinde bocalamaktaydılar. Öte yandan, çevrilen filimlerin maliyeti alabildiğine arttığı halde, yapımcıların, değil dış pazarlardan gelir sağlamaları, günden güne iç pazarları daha

tutamaz bir duruma düşmeleri bazı yeni formüllerin bulunmasını zorunlu kılıyordu. Yapım koşullarının mali yükünü hafifletmek, çevirim süresini bazı rasyonel ölçüler içinde kısaltmak, hele astronomik ücretli yıldızların oynamadığı filimlere de kazanç sağlayabilmek bu formüller arasındaydı. İşte yeni dalga bu sorunlara çözüm yolları bulmak çabasıyla harekete geçmiş, çözüm yolları buldukça da Fransız sinemasına yerleşmiş, zamanla bir çığ gibi büyümüştür. Şu halde, Yeni Dalga'yı su yüzüne çıkaran öncelikle ekonomik etkenler olmaktadır. Fransız sineması ekonomik sorunlarına çözüm yolu bulabilen enerjik, dinamik yeni sinemacılara gerçekten muhtaç olmasaydı, böylesine geniş bir gençleşmeden, kabuk değiştirmeden söz edilemezdi tabii... Yeni Dalga'cıların buldukları formüller o kadar alışılmamış, şaşırtıcı ve çekici özellikler taşıyordu ki, Fransız sineması, eninde sonunda kaderini onların eline bırakmaktan başka bir çare bulamadı.

Yeni Dalga sinemacılarının belirli birkaç kaynaktan gelmeleri, sıkı bir dayanışma sonucunda topluca ortaya çıkmaları bu harekete sosyolojik bir anlam da kazandırmaktadır. Fakat, Yeni Dalga sinema sanatına getirdiği yenilikler açısından incelendiği zaman, aynı toplu davranış karakterine rastlamak imkânsızdır. Fransız sinemasının bu reformcu genç sinemacıları daha başlangıçtan bu yana, aşırı bir kişisellik çabası göstermişlerdir. Yeni Dalga'da ne kadar sinemacı varsa, o kadar değişik sinema anlayışı, o kadar değişik sinema yapıtı vardır.

Yeni Dalga'nın ortaya çıkışını Fransız sinemasının genel görünüşü içinde izlemeye devam edelim: 1956 yılında **Roger Vadim'in Ve Allah Kadını Yarattı / Et Dieu Créa La Femme** ile ortaya çıkması, o yıllarda harekete geçmeye hazır genç sinemacı adaylarını umutlandıran ilk olay oldu. O güne kadar rejisör yardımcılığı ve senaryoculuk yapan genç **Vadim** bu ilk filminde, dört erkek arasında kalmış, toplumun alışılmış bütün kurallları dışında cinsel sorunlarını istediği gibi çözümlemek isteyen kimsesiz bir genç kızın hikâyesini perdeye aktarmaktaydı. **Ve Allah Kadını Yarattı** sonradan Yeni Dalga'nın kolayca benimseyeceği yeni bir kadın tipini, Brigitte Bardot'nun kişiliğinde ilk defa ortaya koyduğu gibi, filim yapımcılarına önemli bir gerçeği kabul ettirmeye de yeterli sayılırdı: Gençlere güvenmek, gençlere para yatırmak... Doğrusu **Vadim** gibi, rejisörlük alanında adı duyulmamış bir gencin daha ilk filmiyle iç ve dış pazarlarda yapımcısına inanılmaz bir gelir sağlayabileceği kimsenin aklına gelmezdi. **Ve Allah Kadını Yarattı** sinema tarihçisi **Georges Sadoul**'un belirttiğine göre, 1957-1958 mevsiminde Amerikan sinemalarında, Renault otomobillerinin Amerika'daki bir yıllık satış gelirini aşan bir kazanç sağlamıştı.

Her ne kadar Yeni Dalga'dan söz ederken, **Vadim**



ALAIN RESNAIS



CHRIS MARKER



JACQUES DEMY VE AGNES VARDA


FRANÇOIS TRUFFAUT


JEAN-LUC GODARD


CLAUDE CHABROL

ve **Ve Allah Kadını Yarattı** ile Fransız sinemasını gençlere doğru yöneltmek bakımından, bu hareketin ortaya çıkışında büyük rol oynadığı söylenirse de, **Vadim'i** kendi başına, Yeni Dalga'nın gerçek çekirdeğinin dışında kabul etmek gerekir.

Vadim aslında filim yapımının çeşitli bölümlerinde çok genç yaştan beri çalışan, bu arada kendi kendini yetiştirmiş, Yeni Dalga'cılarla hiçbir zaman güçlü bir ilişki kurmamış, kelimenin tam anlamıyla «profesyonel» bir sinemacıydı. Bütün gençliğine ve yenilikçi yanına rağmen, profesyonel bir niteliği vardı. Bu yüzden de **Ve Allah Kadını Yarattı'nın** ardından yeni filim teklifleriyle karşılaştı. Oysa yarının Yeni Dalga'cıları hâlâ işbaşına geçecekleri günü beklemekte, aralarında sıkı bir dayanışma yapmaya devam etmekteydiler. Genç sinemacılar başlıca iki grup meydana getirmişlerdi: **Cahiers du Cinéma** ve **Arts** dergisinin sinemacılığa yönelen genç eleştirmecileri: **François Truffaut, Claude Chabrol, Pierre Kast, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Claude de Givray, Charles Bitsch, Jacques Doniol-Valcroze**... ve genellikle, Paris'in Seine ırmağıyla ayrılan sol yakasında bir araya gelmiş genç sinemacılar topluluğu: **Alain Resnais, Georges Franju, Agnes Varda, Jacques Demy, Chris Marker, Jean Rouch, Jacques Rozier... Cahiers du Cinéma** Paris'in sağ yakasında Champs Elysées'de yayınlandığı için birinci gruba «sağ yaka sinemacıları», ikinci gruba «sol yaka sinemacıları» denecekti...

Fransız filim yapımcıları, **Ve Allah Kadını Yarattı'nın** kazandığı inanılmaz ticari başarının ardından gençlere güvenmek gerektiğini kabul etmelerine rağmen, yine de bilmedikleri, tanımadıkları, profesyonel tecrübelerinden emin olmadıkları kimselere dört elle sarılmadılar. **Truffaut** olsun, **Godard** olsun, **Chabrol** olsun, **Resnais** olsun, o güne kadar yalnızca amatör sinemaya yakın kısa filimler çevirmişlerdi. Yapımcıların güvenebildikleri genç sinemacılar, yine mesleğin içinden yetişmiş oldu. Bu arada rejisör yardımcılığından gelen yirmialtı yaşındaki **Louis Malle İdam Sehpası / Ascenseur Pour L'Echafaud** ile ortaya çıktı. **Ve Allah Kadını Yarattı** Fransız sinemasına nasıl yepyeni bir Brigitte Bardot'yu getirdiyse, **İdam Sehpası** da bugünün en ilgi çekici kadın oyuncularından Jeanne Moreau'yu getiriyordu. **İdam Sehpası'nın** ardından çevrilen **Âşıklar / Les Amants** ile genç rejisör **Malle** de, oyuncu Moreau da Fransız sinemasına yerleştiler.

Yeni Dalga'nın asıl çekirdeğini meydana getiren sinemacılar da **Claude Chabrol'ün** cesurca bir adımından yararlandılar. **Cahiers du Cinéma'nın** eleştirmecilerinden **Claude Chabrol** bir mirasını paraya çevirip kendi adına **Yakışıklı Serge / Le Beau Serge** filmini çevirmeseydi, Yeni Dalga'cılar belki uzun bir süre daha beklemek zorunda kalacaklardı. **Yakışıklı Serge'in** gerek Fransa içinde,



GEÇEN YIL MARİENBAD'DA/L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD (1962)/ALAIN RESNAIS



KÖTÜ'NÜN GÖZÜ/L'OEIL DU MALIN (1961)/ CLAUDE CHABROL

gerek Fransa dışında büyük ilgi uyandırması öncelikle **Cahiers du Cinéma**'nın eleştirmecilerine sinemacılığın yolunu açtı. Öncülüğü yapanlar **Pierre Kast, François Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Jacques Doniol Valcroze** oldu. Onların arasına son katılanlar da **Claude de Givray** ve **Jean-Luc Godard**'dı. Sol yaka sinemacılarının profesyonel imkânlara kavuşması biraz daha yavaş olacaktı. Çünkü **Truffaut**'lar, **Chabrol**'lar ilk hikâyeli uzun filimlerini çevirirlerken geniş ölçüde kendi mali imkânlarından yararlanmışlar, ya da biribirlerine bunları sağlamakta yardımcı olmuşlardı. Ayrıca, filim çevirirken, konu seçiminden çevirimle ilgili belli başlı problemlere kadar, karşılaşılabilecek bütün konuları birlikte çözümlemeye çalıştıkları da gözden kaçmayacak bir gerçekti. Paris'in sol yakasında kümelenen genç sinemacıların önderliği **Alain Resnais** ve **Georges Franju** tarafından yapılmaktaydı. Onlar, daha çok sinemaya yardım kanununun uzun filimlerle ilgili desteklerinden yararlanarak profesyonel alana kaymak fırsatını buldular. **Resnais** ve **Franju**'yü **Jean Rouch, Jacques Demy, Agnès Varda, Henri Colpi** izledi.

Yeni Dalga'nın bir okul olmadığı ortada... Yeni Dalga'nın topluca bir davranış olarak taşıdığı anlamı, daha çok Yeni dalga'cıların filimlerin çevirimiyle ilgili ortak özelliklerinde, yaş ortalamalarının otuzu geçmemesinde, sinemaya geçerken aşağı yukarı aynı basamakları kullanmalarında ve en önemlisi aralarında sıkı bir dayanışma yaparak hep birden ortaya çıkmalarında aramak gerekir. Yeni Dalga'nın bu ekonomik ve sosyolojik yönünün dışında sinema anlayışı ve dünya görüşü bakımından yerleşmiş ortak özellikleri yoktur: Yeni Dalga'cıların belirli birtakım konular üzerinde durmaları, bu konuları ortaya koyarken ya da yorumlarken zaman zaman aynı paralele gelmeleri, daha çok aynı kuşağın ve aynı çevrenin insanları olmalarına bağlanabilir. Ve Yeni Dalga sinemacılarının sınırsız özgürlük tutkusu ve hele alışılmışın dışına çıkmak kompleksleriyle, ellerinden geldiği kadar kişisel olmaya çalıştıkları gözden kaçacak gibi değildir. Nitekim **Truffaut** da, **Louis Malle** de, **Jacques Demy** de, örneğin Jeanne Moreau'yu filimlerinde kullanırken, tiplemede zaman zaman ne kadar ortak çizgilere varırlarsa varsınlar, genellikle biribirlerinden çok ayrılmaktadırlar.

Yeni Dalga sinemacılarının başlangıçtan bu yana, konularını çokluk içinde yaşadıkları çevreden ve bu çevrenin genç kuşağının günlük yaşantısından aldıkları dikkati çeker. Fakat Yeni Dalga'cılar ne bunları ortaya koyarken, ne de yorumlarken, hiçbir zaman gerçekçilik kaygısına kapılmadıkları gibi, anlattıkları olayların ardındaki asıl önemli toplum sorunlarını eşelemek, incelemek yolunda da gitmemişlerdir. Açıkçası, hem karşımıza toplumsal bir çevreden birtakım insanlar ve olay-

lar çıkarmakta, hem de topluma sırt çevirmekte, bir tür «boşvermek felsefesi» yapmaktadırlar.

Toplumu olduğu ya da olması gerektiği gibi, kendi düşlerindeki gibi görmek isterler. Töre kuralları, kendine özgü bir düzen taşıyan, cinsel sorunları kendine özgü bir anlayışla çözümleyen, kişisel bir evrenleri vardır her birinin...

Sinematek'in ilk gösteri dizisinde seyrettiğimiz örnekleriyle Yeni Dalganın bu özelliklerini anlayabilmek pekâlâ mümkün oldu. Yeni Dalga gösterilerinin **Astruc**'ün bir filmiyle, **Duygusal Eğitim / Education Sentimentale** ile başlamasını herhalde çok iyi bir raslantı olarak kabul etmek gerekir.

Burada Yeni Dalga'nın tarih öncesi çağından da söz etmek fırsatını bulabilseydik, **Astruc'ün** savaş sonrası Fransız sinemasına yenilik getirmek için nasıl bir çaba gösterdiğine de değinecektik. **Astruc**'ün bir yazar ve sinemacı olarak, Yeni Dalga'nın ortaya çıkmasından önce, sağ yaka sinemacılarına olsun, sol yaka sinemacılarına olsun ışık tuttuğu bir gerçektir. **Resnais Yeryüzünün Tüm Belleği / Toute Le Mémoire du Monde** ve **Chris Marker Sibirya Mektubu / Lettre de Sibérie ile** belge sinemacılığının en iyi örneklerini verirlerken **Varda** da **Beşten Yediye Cléo / Cléo de 5 à 7** ve **Mutluluk / Le Bonheur** adlı filimleriyle Yeni Dalga içindeki yerini kesinlikle ortaya koyuyordu. Sol yakanın en önemli sinemacısı **Resnais** ise, **Marienbad'da Geçen Yıl / L'Année Dernière A Marienbad** ile **Sevgilim Hiroşima / Hiroshima Mon Amour**'un ardından yöneldiği yolu açıklıkla belirtmekteydi.

Yeni Dalga gösterilerinin en şaşırtıcı filimleri, özellikle sağ yaka sinemacılarından seçilen örnekler oldu. Başlangıçta **Truffaut**'lardan, **Chabrol**'lerden daha hırslı bir sinemacı olarak ortaya çıkan **Jacques Rivette**, bu iki arkadaşının malî desteği ile meydana getirdiği **Paris Bizimdir / Paris Nous Appartient** de kendi kuşağının çeşitli aktüel sorunlarına, bunalımına uzanıyor, ama filmi çevirirken serüvenini anlattığı o kişilerden farklı bir durumda olmadığı için, kendini bir yerde çıkmazdan kurtaramıyordu. **Paris Bizimdir**'in yapısındaki sağlamlığa, değindiği konuların ilgi çekiciliğine ve daha önemlisi, bu konuları işlemekteki ciddiyet ve içtenliğe rağmen, yalnızca Sinematek gösterisinde değil, başta Fransa olmak üzere, hemen bütün ülkelerde Yeni Dalga'nın en şanssız filmi sayılması da buradan gelmekteydi.

Rivette bu şanssızlığını uzun bir süre işsiz kalmakla ödeyecekti. Gerçi **Rivette**, 1965'in sonlarında Anna Karina ile **Rahibe / La Religieuse** filmini çevirmeye başlayarak sinemaya döndü amma, **Eric Rohmer Aslan Burcu / Signe de Lion**'un ticari fiyaskosu yüzünden Fransız sinemasından silindi. Oysa **Aslan Burcu Rohmer**'in duygulu, insancıl yanını ortaya koymaya yetebilecek nitelikte, ilgi çekici bir çalışmaydı. Daha başlangıçtan beri rahat yapım imkânlarıyla çalıştığı halde aşırı bir orijinalite ve kişisellik kompleksi yüzünden zamanla Fransız yapımcılarının ilgisini kaybeden **Pierre Kast**'ın tipik filimlerinden biriydi **Güzel Çağ / Le Bel Age**... **François Truffaut, Louis Malle** ve **Jean Luc Godard** kendilerinden çok şey kaybetmeden yapımcıların isteklerine de cevap verebildikleri halde **Chabrol**'ün ayakta durabilmek çabasıyla bayağılığa yöneldiğini açıkça anlayabilmek için **Yeğenler / Les Cousins**'i seyretmek yeterdi. Bugün **Kaplan Hafiye / Le Tigre** serisinin anlamsız filimleriyle rejisörlük serüvenini sürdüren **Chabrol Yeğenler** de ilgi çekici bir kişilikle ortaya çıkıyordu.

JANDARMALAR/LES CARABINIERS (1963)/JEAN-LUC GODARD



bunuel

marcel martin
LUIS BUNUEL VE FİLİMLERİ

«Sinemaya gitmekten hoşlanmam. Ama sinemayı bir anlatım aracı olarak çok severim. Bence her gün dokunmak imkânını bulamadığımız bir gerçeği ondan iyi gösterecek bir başka araç bulunamaz.»

LUIS BUNUEL

•

Luis Bunuel 22 ocak 1900'de Teruel bölgesinde Calanda köyünde doğdu. Ailesi, bu köyde oldukça geniş bir toprağın sahibiydi. Büyük burjuvaziye mensup olan ve Saragossa'da oturan aile, çocuklarına iyi bir din ve hümanizm eğitimi görme imkânı sağladı. Sekiz yaşında şehrin «Cezvit Koleji» ne giren Luis, parlak bir öğrenci olarak bakaloryasını kazandı. Çok dindar bir çocuktu Luis. Âyinlerde görev alır, kilise korosunda şarkı söylerdi.

> **— Katolik dini karşısında tutumunuz nedir?**
>
> **— Böyle bir tutumum olamaz. Çünkü içinde büyüdüm. Şöyle bir karşılık verebilirdim size: «Tanrıya şükür hep tanrısızım.» Bence tanrıyı insanın içinde aramalı.**
>
> («L'Express», 12 mayıs 1960.)

Bunuel her yıl Calanda'ya uzun yolculuklar yapıyor ve böcekler üzerinde araştırmalara girişiyordu. Böcek bilimi Luis'nin özel bir tutkusuydu. Ve Sierra eteklerinde yaptığı bu araştırmalar ilerdeki filimlerini köklü bir biçimde etkileyecek, bir çok filimlerinde rastladığımız böcek görüntülerinin kaynağı olacaktır. Gene Calanda'da, «Kutsal Hafta» törenleri sırasında dinlediği bitip tükenmek bilmeyen davul sesleri, **Altın Çağ / L'Age D'Or** da yankılarını bulacaktır.

1917 yılında Madrid Üniversitesi'ne kaydoldu. Öğrencilerin kaldıkları sitede **Federico Garcia Lorca, Ortega y Gasset, Gomez de la Serna, Jorge Guillen, Rafael Alberti** gibi genç sanatçılarla tanıştı. Bir süre sonra devam etmekte olduğu Tarım Mühendisliği bölümünü bıraktı, felsefe ve edebiyatla uğraşmaya başladı. Ama böcek bilimi ile olan ilişkisini kaybetmedi. 1920 yılında Site'de bir sinema kulübü kurdu ve 1923'e kadar yönetti.

Luis Bunuel 1923 yılında Paris'e yerleşti. Bir süre **Jean Epstein** tarafından kurulan Sinema Akademisi'nin derslerini izledi. Daha sonra **Mauprat** ve **La Chute de la Maison Usher** (1928) adlı filimlerinde Epstein'ın yardımcısı olarak çalıştı. Bu arada Gerçeküstücülük-Surréalisme akımını keşfetti:

> **Eskiden gerçeküstücüleri ciddiye almadığım, onlarla alay ettiğim halde şimdi yarı yarıya gerçeküstücü olmuştum. Bir yıl sonra gerçeküstücü bir topluluğa katıldım. Sonra da Salvador Dali ile birlikte bu işin sonuna kadar giderek Endülüs'lü Bir Köpek / Un Chien Andalou'yu çevirdim.**
>
> **Bu ilk filmimin bütün yapım paralarını ben ödedim. Daha doğrusu annem ödedi. O günlerin «Yeni Dalga» yönetmeni de bendim. Çünkü bu filmi annem bana beş bin douros (o günün yüz kırk bin frank'ı) gönderdiği için çevirdim.**
>
> **(Luis Bunuel** ocak 1961)

Endülüslü Bir Köpek, 1928 yılında ve onbeş günde çevrildiği, Studio 28'de gösterilmeye başlandığı günden itibaren hem aydınlar, hem de özentili çevreler üzerinde büyük bir etki yaptı. Filim başarı kazandı.

> **Endülüslü Bir Köpek, her bakımdan bir başeserdir: Sahne düzenindeki ustalık, düşünsel ve görsel çağrışımlar konusunda yetkin bir bilgi, sağlam bir düş mantığı, bilinçle bilinçaltının hayranlık verici bir biçimde karşılaştırılışı.**
>
> (Jean Vigo, «Toplumsal Sinemaya Doğru», 1930).
>
> **«Başarılı bir filim.» Filmi gören herkes böyle diyor. Ne yapayım ben şimdi bu yenilik**

budalalarına? Bu yenilik onların en derin duygularına sövdüğü halde beğeniyorlar. Bu satılmış ve ikiyüzlü basına, tutkulu ve umutsuz bir cinayet çağrısı olan bir filmi güzel ve şiirli bulan bu ahmak kalabalığa ne diyebilirim?

(Luis Bunuel, 15 Eylûl 1929).

Arkadan **Altın Çağ / L'Age d'Or** bombası geldi. Filim **Vicomte De Noailles**'ın yardımı ile çevrildi ve 1930 yılının ekim ayında Studio 28'de gösterildi. Filim herhangi bir sansür engeline uğramamıştı. Ama sağcı basın aleyhte şiddetli bir kampanyaya girişti ve filmin yasaklanmasını istedi. 3 Aralıkta yahudi aleyhtarları ve faşistler salonu bastılar. **Altın Çağ** 11 aralıkta yasaklandı, kopyalarına elkonuldu.

Bankaların iflâs ettiği, ayaklanmaların her yerde patlak verdiği, fabrikalardan top namlularının uzanmaya başladığı şu günlerde çevrilmiş olan Altın Çağ'ı gazetelerde çıkan ve sansürce göz yumulan haberlerden korkmayan herkes seyretmelidir. Bunuel'in filminin, kutsal Marki'nin hapishane parmaklıkları arkasından savurduğu küfürlerin bir yankısı oluşu rastlantı değildir.

(Gerçeküstücülük Bildirisi / Manifeste des Surréalistes.)

Bu filim bugünlerde benim anladığım anlamda toptan bir sevginin yüceltildiği tek eserdir. Ve Paris'te gösterildiği zaman filme yapılan şiddetli saldırılar, bende, filmi daha çok beğenmeme yol açan duygular uyandırdı.

(André Breton, «L,Amour Fou», 1937)

Bu skandal'la karışık başarı Metro-Golwyn-Mayer'in dikkatini çekti. Bunuel, bir filim çevirmek üzere kontrat yapılarak Holywood'a çağrıldı. Bunuel orada hiç bir filim çevirmedi. Çünkü her türlü tavizi reddediyordu. Bir süre sonra Avrupaya döndü. Ve anarşist bir İspanyol işçi dostunun piyangoda kazandığı parayla **Ekmeksiz Toprak / Las Hurdes**'i çevirdi.

Bunuel'in gerçeküstücü filimlerinin teması, insanın, kendisini boğan ve sakatlayan gerçeklik'le olan savaşıdır. Las Hurdes'in teması ise aynı gerçekliğin insan üstünde kazandığı insafsız zaferdir. Dolayısile bu büyük belge filmini, Bunuel'in önceki eserlerinin bir devamı saymak gerekir.

(Octavio Paz, 1951).

Adaletsizlik, iyi ve kötü gibi en ilkel adalet kavramları üstüne kurulmuş palavraların yardımı ile gerçek yüzü gizlenen bir düzenin ürünüdür. Bunuel bu maskeyi alaşağı ediyor ve parmağıyla çiçekbozuğu bir suratı, hıristiyanlığın çarmıha gerdiği bir yeryüzünün irinli ,açık yarasını gösteriyor.

(Freddy Buache, «Luis Bunuel», 1960.)

Daha sonraki yıllar Bunuel, Paris'te Paramount' un dublaj işlerinde çalıştı. 1935 yılında İspanyaya dönerek Warner'in ortak-yapımlarını yönetti ve dostu Ricardo Urgoiti'nin yardımıyla kendisi bazı filimlerin yapımcısı oldu. İspanya savaşının başladığı sıralarda, Cumhuriyetçi hükûmet tarafından Paris'e ateşe olarak atandı. 1938 yılında da Hollywood'da, İspanya iç savaşı üstüne çevrilmiş filimleri denetlemekle görevlendirildi. Franco'nun zaferi, Bunuel'i Amerika'da parasız ve işsiz bıraktı. Bir süre New York'ta Museum of Modern Art'ın Sinematek'inde, Nazi aleyhtarı filimlerin kurgusunu yaptı, ordu için kısa propaganda filimleri çevirdi, Amerikan filimlerinin İspanyolca kopyalarının dublajında spiker olarak çalıştı. 1947 yılında Warner ortaklığının yapımcısı olarak Meksika'ya gönderildi. Oradayken bir Fransız yapımcısı tarafından **Lorca'nın Bernarda Alba'nın Evi** adlı oyununu filme alması için Paris'e çağrıldı, ama bu tasarı gerçekleşmedi. Tam bu sırada Meksikalı bir yapımcıdan **Oscar Dancigers**'den iki filim teklifi aldı. Bu yapımcı için 1947'de **Gran Casino**'yu, 1949'da da **El Gran Calavera**'yı çevirdi.

Unutulmuşlar / Los Lovidados'dan önce bazı kötü filimler çevirdiğiniz söyleniyor...

— Evet... Ama hiç bir zaman şu gerçeküstücü ilkeden ayrılmadım: «Geçim zorunluluğu hiç bir zaman sanat orospuluğunu bağışlatamaz.» Yirmi filmimden iki ya da üçü gerçekten kötü olabilir, ama bunlarda bile sanat ahlâkıma ihanet etmiş değilim. (...) Elbette kötü filimler yaptım, ama gene de haysiyetli kalarak.

(Luis Bunuel, Ocak 1961)

El Gran Calavera'nın kazandığı ticari başarı Bunuel'e aynı yapımcı hesabına çok sevdiği bir konuyu filme alma olanağını sağladı: **Los Olvidados.** Filim, yönetmenine 1951 Cannes filim şenliğinde «En İyi Yönetmen» ödülünü kazandırdı. Böylece **Bunuel,** yirmi yıllık bir unutuluştan sonra, yeniden yeryüzünün en büyük birkaç sinemacısı arasındaki saygın yerini kazandı.

Benim için Los Olvidados doğrudan doğruya toplumsal çatışmanın filmidir. Kendime karşı dürüst olmam, toplumsal özü olan bir



ENDULÜSLÜ BİR KÖPEK/UN CHIEN ANDALOU (1928) /LUIS BUNUEL



ALTIN ÇAĞ/L'AGE D'OR (1930)/LUIS BUNUEL

filim çevirmem gerektiğine inanıyordum. Biliyorum, yolum bu benim. Ama bunun dışında bir «tez» filmi yapmak kaygısı taşımıyordum.

(Luis Bunuel, Haziran 1954)

Aynı yıl çevirdiği **Susana,** bambaşka bir filim oldu. Tam bir melodram görünüşünde, garip bir eserdir **Susana.** İyi bir açıklanması yapılmadığı için de hep ters anlaşıldı.

Bunuel şöyle diyor bu filmi için: «Susana en kötü eserimdir.» Eğer yönetmeni dikkate alınmadan yorumlanırsa Susana gerçekten en kötü filmidir Bunuel'in. En bayağı melodram özelliklerinin bir araya geldiği bu aptalca filimde Bunuel'in yaptığı tek şey bu aptallığı son noktasına kadar götürerek kara bir mizah yaratmış olmasıdır.

(Ado Kyrou)

1951 yılında çevirdiği **La Hija Del Engano** ve **Una Mujer Sin Amor** adlı filimlerin ardından **Subida Al Cielo** geldi. **Subida Al Cielo,** hafif anlatımlı, sevimli bir aşk masalıdır.

Subida Al Cielo'yu çok severim. Hiç bir olayın geçmediği sahnelerini, «Ateşinizi verir misiniz?» diyen adamı çok severim. Bu türden şeyler ilgimi çekiyor. «Ateşinizi verir misiniz» çok ilgimi çekiyor... ya da «yemek yer misiniz?», «Saat kaç?». Subida Al Cielo'yu biraz da bunlar için yaptım.

(Luis Bunuel, haziran 1954)

Sonra, gene Meksika'da verimli bir döneme girdi Bunuel. **El Bruto, Robinson Crusoe, O / El, Les Haut de Hurlevent / Rüzgârlı Bayır** gibi dikkate değer filimler bu dönemin eserleridir.

Robinson Crusoe'yu bir çok başka konular arasında bana teklif etmişlerdi. Romanı sevmiyordum. Sadece Robinson kişiliğini seviyordum, çünkü bu kişilikte arı, temiz bir yan vardı, bu yüzden kabul ettim. Elimden geldiğince iyi yapmaya çalıştım filmi. Özellikle insanın yalnızlığını, toplum dışında kalınca çektiği sıkıntıyı belirtmeye çalıştım. Bir de aşk konusunu işledim... yani aşksızlığı ,bir dosttan yoksunluğu.

O / El'in başkişisi, tıpkı bir karafatma ya da bir sivrisinek gibi ilgimi çekiyordu... Böceklere karşı özel bir tutkum vardır. Böcek bilimi ile çok ilgilendim. (...) Filmi yaparken L'Age d'Or'u düşünmedim. Bir aşk ve kıskançlık filmi çevirmekti niyetim.

Rüzgârlı Bayır. Bu filmi L'Age D'or'u yaptığım sırada çevirmek istemiştim. Roman gerçeküstücüler için bulunmaz bir fırsattır. Oradaki çılgın aşk, herşeyin üstüne çıkan aşk duyarlığı başka hiç bir romanda yoktur. (.) Eski tasarımda değişiklik yapmadan filmi çevirdim. Bu yüzden 24 yıl gecikmiş bir eser çıktı ortaya. Ama gene de Emily Bronte'nin dünyasına sadık kaldığımı sanıyorum.

(Luis Bunuel, Haziran 1954)

1953 ve 1954 yıllarında çevirdiği iki önemsiz filimden sonra (**La Ilusion Viaja en Tranvia, El Rio y la Muerte**) gözkamaştırıcı güzellikte bir eser verdi Bunuel: **Archibaldo De La Cruz'un Suçlu Hayatı / Ensayo De Un Crimen.**

Bunuel'in bütünüyle gerçeküstücü çılgınlığı bu filimde sessizliğin tepesini attırıyor.

(Ado Kyrou)

Bundan sonra Bunuel'in Fransa dönemi başlıyor. Önce **Cela S'appelle L'aurore'**u sonra da ortak yapım biçiminde gerçekleştirilen **La Mort En Ce Jardin** ve **La Fiévre Monte à El Pao'**yu çeviriyor. Hem temaları, hem de anlatım biçimleri bakımından birbirinden bütünüyle ayrı olan bu üç filmin tek ortak yanı üçünün de Bunuel'in hemen farkedilen damgasını taşımalarıdır.

Fransa dönemi filimleri hem bir gelişmeyi hem de bir gerilemeyi belirler. Bunuel açıklık yolunda ilerlemiştir, toplumsal ve töresel düşünceleri bir netlik kazanmış, kedi'ye kedi, aynasız'a aynasız demeye başlamıştır. Yalınlıkla, ama basitliğe düşmeksizin, gerçekten devrimci, insanlığın durumu üstüne bir filim yapmıştır. Gerilemeye gelince, bu biraz karışık bir sorudur. Bu filimleri seyrederken gözyaşlarımı tutamadım. Ama bana öyle geldi ki Bunuel, Fransız seyircisine, tanıtıldığı gibi bir yönetmen olmadığını göstermek istiyor. «Ben sanıldığı gibi çılgın, tutarsız bir sanatçı değilim» demek istiyor. Bunuel, bu filimlerinde sertliğini yitirmemiş olsa bile «Şiddet»inden bir şeyler eksilmiştir.

(Ado Kyrou)

La Fiévre monte à El Pao'daki reformcu, lâik bir ermiştir. Demokrasinin günün birinde yavaş yavaş, yumuşaklıkla Faşizm'in üstesinden geleceğine inanıyor. Çocukça bir düşüncedir bu. Adam, aptalca idealizm'inin, diktatörlüğün en büyük güvencesi olduğunun farkında bile değil.

(Ado Kyrou)



VIRIDIANA (1961)/LUIS BUNUEL

La Mort ile **La Fiévre** arasında Bunuel, başeserlerinden birini gerçekleştirdi. **Nazarin**, düşünce yapısının derinliği, din karşısındaki kökel tavrı ile Bunuel'in en belirleyici eserlerinden biri oldu.

Artık kiliseye karşı olan bir dindar değil Bunuel. Düpedüz bir tanrısız. Sonunda dinginliği buldu, köklü bir başkaldırma yoluna girdi, bizi ezen burjuva ve kutsal düzenin yalnız üst görünümlerinin değil temellerinin de altına dinamit koyarak altüst etmeye girişti.

(Ado Kyrou)

İnsan ancak kendini Tanrıdan, Kutsal Meryem'den, Oğul'dan, Kutsal Ruhtan, peygamberlerinden ve komisyoncularından kurtardığı ölçüde «İnsan»a doğabilir.

(Freddy Buache)

1960 yılında Bunuel, yirmidört yıllık bir ayrılıktan sonra yeniden vatanına, İspanya'ya döndü. Hem çok sevdiği anasını görmek, hem de Franco rejiminde hissedilen yumuşamadan yararlanarak bir film çevirmek istiyordu. Filim bir İspanyol-Meksika ortak yapımı olacaktı. İşte bu tasarı, bir yıl sonra bütün yeryüzü sinemasında bir bomba gibi patlıyacak bir başeserin ilk adımı oldu. Bunuel, en güzel filmini çeviriyordu: **Viridiana.**

Viridiana, benim için, L'Age D'or geleneğinin bir devamıdır. Bu iki filim yirmidört yıl ara ile çevirdiğim iki özgür filim oldu. Az çok başarı kazandığım filimlerim oldu, geçinebilmek için sıradan filimler de yaptım. Ama taviz vermeyi, ilkelerimden fedakârlık etmeyi her zaman reddettim. İspanya'ya benim ülkem olduğu için ve orada özgürlük içinde çalışabileceğim için gittim.

(Luis Bunuel, Haziran 1961)

Viridiana, 1961 Cannes Filim Şenliği'nde, İspanya'da politik olaylara yol açtı. İspanyol Sinema Yönetmeni, işinden atıldı. Filim sansür tarafından yasaklandı. Bunuel ise Meksikaya dönerek yeni bir filme başladı: **L'Ange Exterminateur / El Angel Exterminador.** Bunuel için armağanlar dönemi başlamıştı. Bu yeni filmi de 1962 Cannes FIPRESCI, 1963 Acapulco ANDRE BAZIN, 1962 Sestri Levante büyük ödüllerini kazandı.

Göreceğiniz filim size anlaşılmaz, garip gelirse şaşırmayınız. Çünkü yaşamamız da öyledir. Tıpkı yaşamamız gibi tekrarlarla doludur bu filim ve gene yaşamamız gibi bir çok yorumları yapılabilir. Yönetmen size bildirmek ister ki, niyeti birtakım simgelerle oynamak değildir. En iyi yorum, El Angel Exterminador'un bir yorumunun olmadığıdır.

(Luis Bunuel)

Luis Bunuel daha sonra çevirdiği iki filimle (**Le Journal D'une Femme de Chambre, Simon del Desierto**) sinemanın yaşayan birkaç büyük ustasından biri olarak seyircilerini büyülemeye devam etti.

Çeviren: ONAT KUTLAR

tom milne

meksikalı bunuel

«Eğer farklı bir son yapabilseydim çok daha ilgi çekici olurdu.»
Bunuel - Susana hakkında

«İşe yaramaz.»
Bunuel - Abismos de Pasion için

Bunuel'in kendi filimlerini rasgele silip atışını on yıl önce belki biri ciddiye alabilirdi; ama bir çırpıda çıkarılmış erken Meksika dönemi filimleri usul usul Avrupada yayıldıkça iyice anlaşıldı ki, kimse onun yaptığı herhangi bir işe yan çizemez. El rio y la muerte bile doktor Kildare-vari kahramanına «yedi ölüsü, dört cenaze töreni ve bilmem kaç tane cenaze hazırlığı» na karşın esaslı sahneler taşır. Uygarlığın yararları üzerine çocuksu bir bildiri getiren senaryoya sinsi alayını katarak filme damgasını vurur Bunuel. Bunuel'in böylesine dürüstçe konuştuğu Susana'nın bitişi de onun renk vermeyen alaycılığını gösterme yolunda en özenli çalışmalarından biridir.

Böylece Bunuel mutlu ve moral sonuçlar isteyen ticari kaygılara göz göre göre boyun eğerken, arada, Nazarin'in ünlü son sahnesi gibi teoride bir çok anlama gelen, olguda ise kesin olan sahneler elde eder. Susana'nın burjuva aile düzenine kasteden çabaları tam meyvasını verecekken, tam baba, ana ve oğul silâhlarını Susana'ya doğrultmuşken bir deus ex machina gelerek onu ıslâhhaneye götürür. Ailenin şerefi kurtulur ve Bunuel epilogunu sakin gökyüzü çekimleri, şimdi huzur yaylasında otlamakta olan ördek ve keçi görüntüleriyle açar. Uzlaşma sıkkın aileyi yemek masasının başında bulmuştur, yeniden biraraya gelmiş efendilerine mutluluk içinde hizmet ederken, imanı bütün yaşlı hizmetçi Feliza, Meksika dilinde kabaca karşılığı «Tanrı kendi âleminde, dünyada işler yolunda» anlamına gelen bir dize mırıldanarak filmi kapatır. Burada insanın aklına hemen terbiyeli akşam yemeği davetlileri geliyor; L.Age d'Or'da Gaston Modot bir leydiye tokadı basınca bozulurlar da, av bekçisi kafası kızıp kendi oğlunu bir tavşan gibi vurunca kılları bile kıpırdamaz. Kurallar gene korunmuştur.

Susana'daki aile saf saf birbirlerine gülümser, gökyüzüne memnunluk işaretleri atarlarken, Susana'nın açtığı arzu yarığı hâlâ yanıbaşlarında gerneşip durmaktadır. İnsan merak ediyor: Bunuel'in istediği «çok daha ilgi çekici sonuç» ne olabilirdi?

Bunuel, erken Meksika filimlerinde, Los Olvidados bir ölçüde bir yana bırakılırsa, genellikle sınırlanmaları kabul etmiştir. Çokluk senaryolar melodramdır, derme çatma bütünlenmiştir, oyun sarsaktır ve filimlerin çoğunun kısa zamanda az parayla çekildiği besbellidir. Ancak, bu sınırlanmalar hiç de onun rahatını kaçırmamıştır. L'Age d'Or dünyanın en iyi oynanmış filmi değildir, ne Nazarin, ne de Viridiana, öyledir. Çok kısıtlı bütçesine karşın Simon del Desierto'nun da önceki başeserlerinden daha az ustalıklı olduğu söylenemez. El'le Nazarin'in ilk bölümlerinin kararsız senoryolarından söz etmeye bile değmez. Ama Abismos de Pasion'daki yürekler acısı oyun, Bunuel'in filmini, Wyler'in parlak, gösterişli Wuthering Heights'ından daha doğru bir Emily Bronte yorumu olmaktan alıkoymaz. Subida el Cielo'da Bunuel'in gerçek ve maket otobüs plânlarını ard arda sıralamaktan duyduğu sevinç (otobüs maketini gerçek bir yokuşun iki katı dik bir bayıra tırmandırıp, karşıtlığa basarak) eleştirmeye meydan okur. Bunuel'de olan, neyi dile getirmek isterse istesin kullandığı ısırıcı ve zeki anlatımdır.

«El'de de Meksikadaki alışılmış yolumu izledim; bana bir film verilmişti ve bütünüyle sıradan bir tavırla bu filmi çevirmektense, ben de onlara karşı bir şey vermeğe çalıştım. Ticari niteliğine rağmen, bu ortamı, beni ilgilendiren bazı şeyleri anlatmakta uygun buldum.» Ve herzaman bu «bazı şeyleri anlatmayı» becermiştir. El (1952) bugün Bunuel'in baş eserlerinden biri sayılmaktadır. Susana (1950) ise yaratıcılığın aynı aşamasına erişememiş olsa bile, gene de El'le aynı düzlemde yer almaya hak kazanmıştır. El'in kıskançlık nöbetlerini anlatmadaki çarpıcılığı Susana'da yoktur: (Fransisco'nun karanlıkta merdiven basamağına oturup, korkulukları deli deli tıkırdatışı, yanına iğne, ip, jilet ve kloroform alarak sürüne

sürüne karısının odasına gidişi). Buna karşılık Susana, ele aldığı temayı yorumlama bakımından hepsini aşan büyük bir tutarlılığa sahiptir. El, bir zirveden öbür zirveye atlayarak gelişir. Öyle ki, Fransisco'nun bir sosyete erkeği iken bir kıskançlık heyulası haline gelişi sırasında geçen ara olayları göremezsiniz. Fransisco'nun dikkatinin, papazın yıkayıp, öptüğü ayaktan Gloria'nın biçimli bacaklarına kaydığı kilise sahnesinin harika erotizmi, Fransisco'nun bir örgü tığını anahtar deliğinden sokarak, muhayyel bir röntgenciyi şişlemeye çalıştığı balayı sahnesiyle birleşir. Gerçekten baştan savma olan tek sahne, tren kompartımanında Fransisco'nun mutluluğunun ilk kuşku belirtisiyle bulanışıdır. Bunuel, kıskançlık öfkesinin nedeniyle, hangi biçimi alacağı ve nerelere kadar varacağı sorunuyla ilgili olduğu kadar ilgili değildir. Susana'da, densiz, güzel yosmanın bir burjuva ailesine girişi besbelli bir kargaşalığa sebep olacaktır. Bunuel'de bu olayı inceden inceye, tadını çıkara çıkara işler. Film, kilisede kötü niyetli bir kişiyle başlar ve biter. Islahhanenin sıçanlar ve yarasalarla dolu hücresine atılmış olan Susana, parmaklıklı pencereden süzülen ayışığının yere düşürdüğü haçı farkedene kadar çaresizlik içinde kıvranır. Kendini pencereye atıp da «Hey âdil Tanrım, bir mucize göster, beni kurtar» diye dua eder etmez parmaklıklar elinde kalır, kendini dışarda fırtınalı gecenin ortasında buluverir. Çiftliğe vardığında gözü yaşlı, ıslak, ezik, çamur içinde bir merhamet objesidir; ve aile bu oltayı yutar (L'Age d'Or, Los Olividados, Viridiana ve diğer filimlerinde Bunuel'in geleneksel merhamet objelerine, körlere karşı duyduğu nefret hatırlamalı). Bir kâse çorbayla beslenip, yaşlı hizmetçi Feliza'dan anaca bakım gören Susana, Feliza odadan çıkana kadar rahat durur. O çıkar çıkmaz omuzuna konan şalı savurduğu gibi bembeyaz yatak çarşaflarının arasında kendinden geçerek kerkinmeye başlar. Ertesi gün evin anası onun «ne de masum, ne de uysal» olduğunu söylerken, Susana üzerinde terü taze bir emprime elbise, elinde yumurta sepeti, uslu uslu gelir, ambara doğru salınır. Orada yanaşma Jesus'u bir arzu deliliğine sürükliyecektir.

Susana çiftlikteki sakin düzene eni konu kastetmiştir. Evin erkeklerine her sürtünüşünde elbisesini sıyırarak omuzunu oynatışı Bunuel'in ince buluşlarından biridir. Filim boyunca bu hareketin defalarca tekrar edilişi ona alışilmiş cilve niteliğini aşan bir anlam verir. Susana dişiliğini ortaya koymakta ve çıplak omuzları gururlu bir isyan bayrağı gibi dalgalanmaktdır. Jesus ve genç Alberto (evin oğlu) kendi yollarında bu çağrıya uyarlar. Jesus en kestirme yoldan onu samanlığa atar, Alberto ise kitaplığını düzeltirken, merdiven devrilince, kendisine yardım eden kızla acemice ve hırsla kucaklaşmaya kalkışır. Ama, her ikisi de kurallarla kısıtlanmışlardır. Alberto babasından, Jesus da efendisinden korkar. Talihsiz Jesus çiftlikten kovulurken, Alberto da penceresini kuşatan parmaklıklardan özlemle dışarıya bakakalır.

Susana, alaşağı edilecek kuralın ta kendisi olan ve yüzden de savunma yetenekleri en geniş olan baba Guadelupe ile zafere ulaşmak üzeredir. Guadelupe iyice gevşeyince, kadınlar orman kurallarına baş vururlar: evin hanımı kırbacı kaptığı gibi sadistçe bir hazla aşifteyi dövmeye koyulur, Susana da eline geçirdiği orakla yuvasını korumak üzere son hamlesini yapan dişinin üzerine saldırır. Guadelupe'un gittikçe artan iç çalkantısı her iki kadınla ilişkisi çerçevesinde ustalıkla işlenmiştir. Uslu uslu dolanıp duran Susana'yı babaca bir tasviple süzen Guadelupe, birden karısını hırsla öpmeye yeltenir. Bu ani çıkış her ikisini de çok şaşırtır. Guadelupe, «Hava çok sıcak» diye özür diler yollu mırıldanır ve bir taraftan da şapkasıyla yelpazelenir. Silâh dolabının önüne çömelip, camları okşar gibi ovan Susana'ya tasalı bir hazla gözlerini diker, sonra karısına kızın daha kapalı elbiseler giymesi gerektiğini söyler. Kızın yere düşürdüğü mendilin kokusunu derin derin içine çekerken, karısının mendil hakkında kendisini masum masum sorguya çekişinde hırçın bir anlamazlık gösterir. Ve sonuçta, bir yandan aşklarının ayan beyan olmasını göze alarak Susana'yı kucaklarken, öbür yandan da Susana'dan onu terk etmesini ister. Olanlardan hem haz duymuş, hem de ürkmüş olduğundan köşesinin güvenini aramışcasına, başı elleri arasında, yorgun koltuğuna çöker, kalır.

Filimdeki güçlü parodi unsuru, özel Meksika durumlarını gülünç uzantılara götürür. Özellikle Susana'nın küçük penceresinden sızan ışığın bir işaret feneri gibi avluya döküldüğü, baba ve oğlun kendi pencerelerinden yiyecekmiş gibi gözlerini dikdikleri, Jesus'un dışarının



SOKAK KIZI SUSANA/SUSANA (1951)/LUIS BUNUEL

karanlığında bir ağacın ardına gizlendiği sahnelerde. National Film Theatre'da gösterilen, budandığı besbelli kopyada bile, (Susana'nın şehvetle yumurta akını baçaklarından aşağı sızdırdığı sahne gittiği gibi, Alberto ile kuyuda geçen sahneden de birşeyler kırpılmış) derine işleyen erotik bir çarpıcılık var. Önüne geçilmez cinsel itilim, Susana'da Bunuel'in öbür filimlerindekinden daha soyunuk, daha utanmazcasına tekrar beliriyor.

L'Age d'Or'un tümünde belirtileri sezilen üç tema - cinsellik, politika, kilise - Bunuel'in bütün çalışma süresince değişik devrelerini belirler. 1950-55 arası filimlerin ana eğilimi cinselliktir, bunun nedeni de belki Meksika piyasasının ördeğin suya düşkünlüğü gibi cinselliğe düşkün olmasıdır. Politika eğilimi 1957'de yapılmış olan Fransız-Meksika ortak yapımı üçleme'de - Cela s'Appelle l'Aurore, La Mort en ce Jardin, La Fievre Monte a El Pao - tekrar ortaya çıkar. (Belki de daha ince eleyip sık dokuyan Fransız yapımcıların daha ayrıntılı, daha felsefi ve edebi senaryolar getirmeleri yüzünden.) Din de, Nazarin'den Simon del Desierto'ya değin uzanan usta eserler dizisinde gözünü budaktan sakınmayan bir eleştirmeyle işlenir.

(Belki de Bunuel artık tam bir anlatım özgürlüğüne, bir usta dokunulmazlığına erişmiştir.) Çılgın aşkın gerçeküstü kavranışı bu erken filimlerin tümünde bütün açılarıyla ele alınır: kıştırtma (Susana), sapıklık (Archibaldo), kıskançlık (El). Los Olvidados gibi görünürde suçlu gençlik sorununu işleyen bir filim bile, erotik dokuyla güçlenmiştir. Hafif bir filim olan Subida el Cielo'nun temel sahnesi bile karanlık bir sahnedir: kahraman düğün gecesi fırtınalı bir dağ tepesinde, müthiş ayartıcı bir orospuyla çılgın bir gece geçirir. Subida el Cielo (1951), rahat bir hikâyeye sahip, keyifli, kaygısız bir filimdir. Hikâye, ölmekte olan anasının vasiyetinde hazır bulunmak üzere bir avukat alıp getirmek zorunluluğundaki bir adamın uzun otobüs yolculuğunu anlatır. Filim bazı sahneleriyle kaba lâtin komedisine yaklaşır. Örneğin otobüs, traktör ve öküz sürüsünün hep birden ırmağa saplandıkları o müthiş hengamenin, bir iple öküzleri çeken küçücük bir kız tarafından çözümlenişini gösteren sahne.

Bunuel'i her şeyden çok ilgilendiren otobüsteki kısa ama coşkun sevişme sahnesidir ve asıl güçlük de buradadır, çünkü öylesine ustalıkla işlenmiştir ki filmin dengesini altüst eder. Gene çılgın aşk başlar, Oliverio kendisini sarmaşıkların kapladığı bir düş otobüsünde orkestra eşliğinde sevişirken görür. Oysa gerçekte her yerden kilometrelerce uzak dünyanın tepesinde duran bir otobüste sevişmektedir. Ve dışarda fırtına kudurur. Oliverio'nun düşünde karısı gelinliği içinde terkedilmiş, suların yüzünde çalkalanıp durur. Gerçekte Oliverio bu neşeli serüvenden sonra karısıyla yeniden birleştiği zaman mutluluk duyar. Bunuel'in Oliverio'nun karısıyla hiç ilgilenmediği besbellidir, bu yüzden kadın çiziktirilmiş bir figür olarak kalır. Büyük bir olasılıkla Oliverio o kısa ihtiras denemesini karısıyla asla elde edemiyecektir. Bunuel'in özel olarak üstünde durmadığı bu sonuç yeterince işlenmemiştir. Zaten bütün filim oldukça havada kalmaktadır.

1952'de Subida el Cielo'yla El arasında yapılmış olan El Bruto, bir bireyin diğerinin insanlığını yavaş yavaş kavrayışını gösteren ilginç ama yer yer başarılı ilk deneme atılımıdır. Sonraları Robinson Cruso'da Bunuel, bu kavrayışı Robinsonla Cuma arasındaki ilişkide dokunaklı ve inceden inceye işledi. El Bruto'yu evvelce görmüş olan Tony Richardson 1954'te Sight and Sound'daki yazısında şöyle diyordu: «Kara horozlar, kasap dükkânında asılı duran leşler arasında geçen ayartma sahnesi karakteristik görünüyor ve bir yaftada şu çift alımlı sözler var: «büyülercesine hayvanca.»

Bunuel salhane dekorunu kullanmada ketum davranır. Ve filmin güçsüzlüğü de buradadır, yeterince azgın değildir. El Bruto, salhaneden tutulmuş kiralık katil, masum bir genç kıza âşık olur. Onu kendi çevresine sürükliyeceğine o kızın evrenine girer. Pedro Armendariz rolüne uymadığı için salhane kokusunu birlikte getirmiyor. El Bruto'nun omuzuna batan çiviyi genç kız çıkarır ve böylece filim bir güzel'le bir yabancının aşkı olarak başlar. Ama sonuçta romantik kurala göre gelişir. Üstelik Robinson Cruso'nun incelik ve esprisinden yoksundur. Başlangıçtaki toplumsal bilinç hikâyesi (El Bruto, mülk sahibi bir adamın, kızla babasını ve yoksul kiracıları evlerinden atmak için kullandığı kabadayıdır) pek baştan savma anlatılmıştır. Ayrıntıların çoğu (yaşlıca mülk sahibinin şehvet düşkünü metresi Paloma ve miskin moruk babasıyla birlikte yaşadığı ev hayatı) Bunuel'in ender raslanan aydınlık tutumu içinde işlenmiştir. Bu yüzden El Bruto'ya ihanet ettikten sonra Palomanın ansızın önüne çıkan ve onu dehşete düşüren kara horoz görüntüsü sanki başka bir filimden alınmadır.

Eksik olan El Bruto'nun aşkındaki çılgınlığın onu ölüme sürükleyişidir. Oysa bu duygu Abismos de Pasion'da Alejandro'yla Catalina'yı kesinlikle ölüme sürüklemektedir. Yetersiz oynanışına karşın Abismos de Pasion (1953) Bunuel'in çılgın aşkı en arı, en başarılı biçimde dile getirdiği filmidir. Wuthering Heights sapık, sayıklayan bir tasarının romanıdır. Heathckliff'e kaşlarını çattırıp, Cathy'yi fotojenik bir yaban tavuğu gibi salındırmakla olacak iş



O/EL (1953)/LUIS BUNUEL

değildir bu. Cehennemin soluğu değmeli ona, tıpkı Bunuel'in çatlamış topraklar, kavrulmuş ağaçlardan kurulu taşkesmiş doğasıyla verdiği gibi. Bu görüntü Marvell'in ünlü beytini yalanlıyor: «Mezar özel ve hoş bir yer ama. Sanırım hiç kimse orada kucaklaşamaz.»

Filmin başında ve sonunda kuru dallara tünemiş akbabaları havalandıran iki tüfek patlar ve böylece Alejandro'ya Catalina'nın mezarda son bulan aşklarına eşlik eden ölüm kokusu bütün bir filme siner. Bunuel yalnızca son bölümleri sevdiğini söylerken filme haksızlık etmektedir. Alejandro'nun Catalina'nın türbesine girip kendini onun cesedi üzerine atışını ve çıldıran Catalina'nın ruhu sandığı Ricardo tarafından vuruluşunu gösteren son sahne, eşsizdir. Ama aşıkların hem kendilerine hem de başkalarına karşı gösterdikleri korkunç zalimlik filim boyunca işlenmeseydi, son sahne bu kadar iyi olamazdı. Çılgın aşk kendini uzlaşmaz bir biçimde sömürdüğü için zalimdir. Ve ölü doğaya egemen olan zulüm budur.: Kelebekler canlı canlı Eduardo'nun resim tahtasına iğnelenir, böcekler ayak altında ezilir, bir büyü olarak canlı bir kurbağa kazan içine atılır, sinek örümceğin ağına düşer. Birisi «Bunuel'in haşaratnamesi» demiş. Wagner müziğinin aldatıcı yumuşak vuruşlarıyla uğuldayan Abismos de Pasion'da bu tasvire uyar bir şeyler yok değil. Bu dönemin kapanışıyla yumuşak bir ara dönem başlar. Robinson Cruso'da olduğu gibi yalnızlığın ve kırgınlığın dostluğa yenik düştüğü bir dönemdir bu. Archibaldo de la Cruz'da kahraman zihnini rahat bırakmayan müzik kutusunu atarak mutluluğa erişebileceğini birden farkeder. Bu döneme Fransız politika denemeleri üçlemesinden önce yapılan iki filim daha girer. Biri tatlı bir filim, öbürü ise açıkça yamalı bir bohça: La Ilusion Viaja en Tranvia, El Rio y la Muerte. La Ilusion Viaja en Tranvia, Subida el Cielo'nun kaygısız sevincine bir dönüştür. Bir vatman bir de biletçi şirketin o günlerde ıskartaya çıkardığı bir tramvayı bir gece sarhoş kafayla çalarlar. Tramvayı bir kere yola çıkarınca bırakıp gitmenin ne kadar güç olduğunu anlarlar ve ertesi günün çoğunu bu başbelâsı araçtan kurtulmayı denemekle geçirirler. Tuhaf durumlarda yoldan almak zorunda kaldıkları yolcular harika bir tipler koleksiyonu meydana getirir: dalavera amacıyla ellerinde bir İsa heykeli taşıyan iki sevimli kocakarı, bir haylaz oğlanlar gurubuyla birlikte evde kalmış bir okul dadısı, ikide bir kalbi tutan işgüzar bir tramvay şirketi emeklisi, sırtlarında domuz kelleleri, böbrekler, sığır butları taşıyan mezbaha işçileri. Zaman zaman geçici benzerlikleri olmakla birlikte Ealing komedilerinin tersine La Ilusion, güldürü öğelerini ne şişirir ne de tüketir. Örneğin bir mısır kıtlığının doğurduğu yoksullukla ilgili toplumcu yorum bir dükkanın dışında ekmeksizliği gösteren kısa bir planla anlatılırken, öbür yandan büyük bir karaborsa mısır istifi raslantıyla ortaya çıkınca bütün bir Mexico kentinin yağmaya koşması müthiş komik görüntülerle verilir. Aynı şekilde her türlü duygusallık eğilimi de sıkı denetim altına alınmıştır.: Öksüz bir oğlana arkadaşları yol kıyısında filim çeviren dolgun bir kadın aktristi göstererek «Bak, işte senin anan bu» diye alay ederler. Oğlanın az sonra bu sözlere kanarak çorabını düzelten kadını dikkatle süzdüğü görülür. Bunuel'in yaradılışındaki iğneleyici yan, yadırgatıcı karşıtlıkları olan görüntülere yer verir: bir dinsel tören alayı saygısızca kahkahalarla çınlayan bir şenlik haline gelir, eczacı ölüm durumunda getirilen hastaya kılı kıpırdamaksızın «Para ödiyebilir mi?» diye soruverir.

Bunuel'in zaman ayarı o kadar güvenlidir ki en bayat komik öğelerden bile kaçınmaz ve bunları uygulamada başarı gösterir. (Örneğin bir kız tramvaydan otomobille onu izleyen aşığına el kol işaretleri yapar, adam kızla tartışayım derken bir yük arabasına bindirir.) La Ilusion Viaja en Tranvia, başında açıklayıcının da belirttiği gibi gülünçlü bir fıkradan fazla bir şey olmak iddiasında değildir. Uzak bir Meksika köyündeki kan davasının mistik yanını ele alan El rio y la Muerte'ye (1954) gelince bu kazaya gelmiş iyi bir filimdir. Bunuel'in en iyi rastgeleci üslûbuyla çekilmiş olan bu filim, birinin bir başkasını temizlediği sonra onun da haklandığı, sonra öbürünün de öldürüldüğü sonu gelmeyen bir cinayetler serisiyle gülünç bir şekilde başlarsa da giderek bunun kaçınılmazlığı içinde dehşet verici hale gelir. Kan davası herşeyden çok öfkesizce yürütülen bir dinsel törendir.

Mistik olanın ortasında kara bir ırmak akar, bir kıyıda köy, öbür kıyıdaysa kurbanların çi-

çekli kayıklarla gömülmeye götürüldükleri mezarlık vardır. Ve katiller vurulmadan yüzüp ırmağı geçebilirlerse bu mezarlık onlara kutsal bir sığınak olur. Yarın öbürgün yakınlarından birinin öcünü almak için birini öldürmesi gerekeceğini bilen bir kasabalı, avını beklemek üzere hemen eşyalarını toplayıp mezarlık kıyısına geçer. Öldürülen adamın dostları eğer katilin cinayeti tam bir inançla işlediği kanısındaysalar o ırmağa atladığı sırada silahlarını zararsızca havaya boşaltırlar. Ölen adamın cenaze alayı katilin evine son bir protesto ziyareti yapmak için sokaklarda dolanıp durur. El rio y la Muerte'nin bütün havası, iki katilin kısa bir dostluğa kapıldıkları sahnede tümüyle belirir. Sevilen bir köy ihtiyarının cenaze töreninde, saygı duruşu sırasında, karşı cephelerden iki katil birbirlerini öldürme işini kısa bir süre için bir tarafa bırakırlar. Ama sonunda «kurallar» galip gelecek, her ikisi de taze dostluklarını unutup istemedikleri oyuna dönmek zorunda kalacaklardır. Hikaye yazık ki bir geriye dönüş biçiminde anlatılır. Doktor olmak için köyünü terkedip Mexico'ya giden zeki bakışlı genç bir kahramandır olayı hatırlayan. Şimdi iyice palazlanmış bir idealist'tir. Can kurtarmanın can almadan daha çok yüreklilik istediğini kanıtlamak için köyüne döner. Henüz geçirdiği ufak bir felç yüzünden hastahanededir ve olayı patlak gözlü bir hemşireye anlatmaktadır. En koyu neo-realist'leri bile ürkütecek ağız dolusu palavra savuran bu tip'ten ötürü filmin başlangıç ve kapanış sahneleri berbat olur.

Bunuel elbette El rio y la Muerte'de yeniden bir açıklama gerektiren entellektüel tartışma ve fikirlerle tam istediğine erişmiş değildir. (Irmağın mistikliği ve mezarlığın kutsal bir yer oluşu yorumlamayı zorunlu kılar.) Gene bu nedenden dolayı sonraki politik filimler üçlemesi senaryoyla sınırlanmış gibi görünür. Özellikle La mort en ce Jardin'de asıl konuya geçmeden, kişileri belirlemeden önce bir yığın gereksiz görüntüler verir. Bunlarla karşılaştırıldığında Abismos de Pasion, Susana ve El doğrudan doğruya konunun özünden başlarlar. Öyle sanıyorum ki Bunuel gibi çılgınlık nöbetlerini işleyen biri için bu tek çıkar yoldur.

Casino (1946) Bunuel'in onu «Şarkılı bir filim. Tangolar ve ne bileyim daha neler söylüyorlar her halde bir sürü şey» diye açıkladığına bakılırsa hoş bir acayiplikte olmalı; El Gran Calavera (1949) ve Une Mujer Sin Amor (1951) hakkında Paris'ten büyüleyici oldukları raporu geliyor; ve La Hija del Engano (1951). Belki bir gün yardıma koşarlar da ondan sonra tam bir Bunuel yazısı yazılabilir.

Çeviren: **SEZER TANSUĞ**

LUIS BUNUEL

•

baykan sezer

Luis Bunuel 22 Şubat 1900'da Calanda (Aragon)da doğdu. Bir burjuva ailesinin çocuğudur. Önce papazların yanında, sonra da Madrid Üniversitesinde okudu. Boks yapıyordu ve o günlerden böceklerin yaşayışına bir ilgi başlamıştı kendisinde (bir böcek koleksiyonu var o sıralar). Okuldayken resmi, erkek güzelliğine örnek diye basılıyor.

Hemen baştan bir ilgi unsuru olarak yüzyılımızda en çok nefret ettiği üç kişiyi de sayalım: Başkan Truman, Kardinal Spellman ve Adenauer (en saydığı üç kişi ise Lenin, Freud ve Einstein).

Bunuel 1925'de Fransa'ya geçti ve sürrealistlerle bağlandı. 1928'de **Un Chien Andalou**'yu çevirdi, gerisinden de **L'Age d'or ve Les Hurdes**'i. O günden bu yana bütün sinemanın belki en ilginç, en kişilik sahibi yapıtı zenginleşmekten kesilmedi. Bir yanda eğer Bunuel uluslararası bir boyut kazanabildiyse öte yanda da bütünüyle İspanyol kalmıştır. Yapıtı İspanya anılarıyla izlenmiştir. (Ancak burada sözünü ettiğimiz iz güneş altında dans eden çingene kızlarından, boğalarla güreşen delikanlılardan ve Goya'dan öteye bir izdir). Bu nedenle Bunuel'in yapıtını tartışmadan önce İspanya'nın, Bunuel terk ederkenki durumundan söz açmak gerek.

Yakın komşularıyla karşılaştırılırsa İspanya geri kalmış bir ülkedir. Toplumsal ve ekonomik alanlarda büyük bir gecikmesi vardır. Siyasal alanda ise en kötü diktatörlükler biribirilerini izlemektedirler. Genç bir kapitalizm doğmuştu. Büyük emeller taşıyordu. Ancak gelişmesi için gerekli koşulları yaratacak güçte değildi. Eski düzen — monarşi ve din — toplumdaki güçlü yerine rağmen artık halk hoşnutsuzluklarını bastıramıyordu. Öncelikle dışarıdan gelen etkilerle proletarya, büyük bir hızla, gücünün bilincine varmıştı. Ancak o da bölünmüş, kendi hükümetini kuramaz durumdaydı. Geriye ordu kalıyordu. Ordu İspanya'da en



iyi örgütlenmiş siyasal güçtü. Ancak iktidar kavgasında ordu da iktidarsız kalmış, Cumhuriyetçi muhalefeti ezebilmek için Hitler'in, Mussolini'nin suç ortaklığına ihtiyacı olmuştu. Kısacası İspanya'da durum hiç de parlak değildi. İnsafsız ve sert kavgalara gebeydi. Kahramanlar ise hayallerle doluydu, ancak hepsi de İspanya'da bir çıkar yol bulmakta iktidarsızdı.

Bunuel'in bütün yapıtı boyunca bu hayal ve iktidarsızlık ikilisi görülür. Bu hayaller ve iktidarsızlık; rüyalarında daha iyi bir dünya peşinde koşan kâğıt üstü ihtilâlcileri sürrealistlere yakınlaşmasını, öte yanda, bir etken rol oynamaktan aciz siyasal partilere neden yazılmadığını bize açıklayabilir. Hayallerden, iktidarsızlıktan söz ederken, bize bu konuda ışık tutacak bir iki noktaya değinmek gerek. Bunuel bu hayalciliği, yetersizliği kendi yaşayışında da tanımış, bu hayalciliği, yetersizliği aşma sorusunu yaşayışında kendi karşısına da dikmiştir. Birinci örnek Bunuel'in okulda başından geçen bir olay. Hafta sonlarında okuldan çıkmadan önce dışarıda uslu durmaları için papazlar Bunuel ve arkadaşlarını Meryem Ana heykelinin önüne götürür, onları Meryem Anaya bakarak kendi kendilerine cinsel isteklerini doyurmaya zorlarlarmış. İkincisi Bunuel'in gençliğinde boks yapması. Bugün Bunuel, filimlerinde sporu kişilerin doğal yollarda harcanmayan erkeklik güçlerinin boşaltılması için bulunmuş yapma bir yol olarak tanımlıyor. **Susana'**da ihtiyar baba ava gidiyor. Kişi bir de genç olursa av yetersiz kalıyor. **Le Journal d'une Femme de Chambre**'ın kahramanı bir de odun kırıyor (bizdeki futbol hastalığı, özellikle stadlarda ses soluk kesilinceye kadar bağırıp tepinmeler biraz da olsa aydınlanıyor).

Bunuel'in sinemada ilk çektiği sahne bize kendisini elinde bir ustura bir genç kızın gözünü keserken gösteriyor. Bu insanı vuran, tedirgin eden bir görüntüdür. Ve böyle olması da istenmişti. Bunuel skandal çıkarmak için skandal arıyordu. Ancak bu skandal için skandal yalnızca kendisini göstermek, kendisini bilmezden gelen topluma kendisini kabul ettirmek isteğini doyurabilirdi. Çevresiyle uyuşmazlığı göze çarpıyordu. Ancak bu uyuşmazlık bütün İspanyol aydınlarının ortak yanıydı. Çoğunlukla burjuvaziden gelen bu aydınlar yabancı kültürle eğitilmişlerdi. Fakat İspanyol burjuvazisi, örneğin Fransız burjuvazisi için çok değerli olan aydın yardımına pek kulak asmıyordu. Yabancı bir kültürle tarihsel bir ödeve hazırlanmaları ve İspanyol toplumundaki görevlerinin hiçliği aydınların içine düştükleri dramın nedeniydi. Gerçeklerden kopmuş Bunuel, aydınların hayaldeki çıkışlarını filme almıştı. Ancak bunun boşluğunu sezecek, aslında öldürmeyi umutsuz, tutkulu bir çağrıyı güzel ve şiirli bulan budalalardan yakınacaktı.

Yalnız, Bunuel bu çelişmeyi çabuk atlatacak, daha üçüncü filmiyle olumlu bir tutum kazanacaktır. O günden bu yana Bunuel'in İspanyol gerçekleri ya da kısaca gerçekler karşısındaki görüşü hayallerden, iktidarsızlık komplekslerinden sıyrılmış bir kişinin görüşüdür.

İspanya'da iç savaş henüz bitmedi. Franko hükümeti ancak bu savaşın bir anıdır... Bunuel'in bütün yapıtı bu uzun, aralıksız savaşı canlandırıyor. Bu, bir adamın dikatörlüğe, insanların sömürülmesine, yoksulluğa, bilgisizliğe savaşıdır. Yapıtı sömürmenin, diktatörlüğün her biçimine (din, ordu, polis, vb.) karşı derin bir nefretle doludur. Sinemada Eisenstein'ın filmleri bir yana böylesine ihtilâlle bir olmuş başka bir yapıt bulamazsınız. Bunuel, Charlie Chaplin'le üzerine en çok yazılmış sinemacı. Eleştirmecilerin bu iki sinemacının filmleri karşısındaki tutumlarında birden çok or-

tak yön var. Bütün eleştirmeciler, Bunuel ve Chaplin'i bütün zamanların en büyük iki sinemacısı olarak tanıtmakta sözbirliğindedirler. İsimleri göklere çıkarılıyor. Ancak bu, yapıtlarının özünü daha iyi gizleyebilmek, anlamlarından soyabilmek için. Baş vurdukları yol da artık bayatlamış bir yol: Geçmişleri üzerine büyük saygı gösterilerinde bulunurken son filimlerinin önemini küçümsemek. **Le Journal d'une Femme de Chambre** da bu kuraldan kaçamadı. Bu, boşuna onları müzelik eşya yapma çabalarına rağmen onlar en iyi kavga araçları olarak kalıyorlar.

Bunuel'in yapıtını savunan, ona bağlı kalan bir de sürrealistler var. Ancak Bunuel'le sürrealistlerin kopuşu çok eskidir ve köklüdür. Bugün de Bunuel'i çılgın aşkla açıklamaya kalkışmak eksik ve yanlış olur. Bugüne kadar çılgın aşkın övgüsü olarak görülen **L'Age D'or** gerçekte çılgın aşkın yıkılması ve demistifikasyonudur. El'in mesajı açıktı. Bugün ise, **Le Journal d'une Femme de Chambre**'den sonra kim Bunuel üzerine çılgın aşktan söz etmeye yeltenebilir. Bunuel hiç şüphesiz aşktan yana. Bütün insan gelişmesini engelleyen herşeye karşı olduğu gibi. Ancak amaçları daha yukarısını gözlüyor. Bu nedenle de eleştirmeleri tehlikeli sayılıyor.

Bunuel'in Türkiye'deki kaderi ise daha da garip: Bilinmemezlikten, tanımamazlıktan geliniyor. Halbuki Bunuel, seyircilerimizin yapıtını tanıyabilmek fırsatını bulduğu ender kalbur üstü sinemacılardan biri isi. En azından dört filmi sinemalarımızda oynatıldı **(Susana, El Bruto, Robinson Crusoe, El)**. Tek filmiyle Bergman üzerine övgüler düzülürken Bunuel'i unutmanın tek anlamı ancak yapıtının getirdiği sorunları tartışmaya pek gönüllü olmadığımızdır.

İKİ DEV FİLİM: ENSAYO DE UN CRIMEN ve EL.

Bununel'in yapıtındaki ilk Meksika döneminde (1947-1955) iki büyük filim öncelikle göze çarpıyor. **Ensayo De Un Crimen** ve **El**. Hiç çekinmeden bu iki filim sinemanın şaheserleri olarak gösterilebilir. İki filim biribirini tamamlamaktadır. Daha doğrusu **Ensayo De Un Crimen, El**'in açıklaması, yanlış anlaşılmaların ortadan silinmesidir. İki filim arasındaki yakınlık öncelikle filimlerin baş kişileri arasındaki akrabalıktan gelmektedir. Francisco, müzik kutusunu atamamış Archibaldo'dur. Bu yüzden, **El** daha önce çevrilmiş olmasına rağmen söze **Ensayo De Un Crimen**'le başlayacağım.

Daha filmin başında kısa bir sahne bize Archibaldo'yu tanıyor. Şımartılmış, zengin bir ailenin çocuğudur. Yalnızca böyle bir ailenin çocuğu olduğu için sevilme ve şımartılması; kısacası çevresiyle olan ilintilerin kendi çabalarının dışında bir etiketten gelmesi ilerideki çıkmazlarının tohumunu taşıyor. İlerde de gerçeğe her hangi bir etkiden yoksun olacak, etiketleri içinde kendi kendisini hayranlıkla seyretmek zorunluğuna düşecektir. Daha o günden annesinin elbiselerini giyerek cinsel ilişkileri de toplumsal ilişkilerin bir devamı olarak değil kendi billûr köşkünde sürdürmek isteyecektir. Dışarıda ihtilâl vardır, ama Archibaldo'nun evinde hayat normal akışıyla devam etmektedir. Archibaldo toplumsal gerçekten kopmuştur. Hayatta ilk isteği de billûr köşkün sorumlusu öğretmeninin ölümü olacaktır.

Archibaldo büyüyünce bir iktidarsız olacaktır. Hayalleriyle yaşamaktadır. Birçok kadınla karşılaşır ve onları öldürmek ister: Önce Kendisine iktidarsızlığını hatırlattıkları ve sonra samimi olmadıkları için. Archibaldo kadınların yanında özgürlüğü yerine kendisini iktidarsız yapan şeyleri bulmaktadır. Örneğin rahibe inancında samimi değildir. Archibaldo kendisine biran önce Tanrısına kavuşturmayı teklif edince korkuya kapılıyor. Yine düğün sahnesinde, kadınların kızlığı üzerlerinde taşıdıkları bir etiket, bir elbisedir. Etiketler gerçekleri hapsedebildikleri sürece asker, polis ve papaz hayatlarından memnundurlar. Archibaldo da görüntünün tamamlanması için öldürmeden önce geline Ste-Vierge'in önünde dua okutturuyor.

Böylece filimde kadınları öldürmek aşk yapmanın ve davranmanın anlamını taşıyor. Çünkü bir kadını öldürmek somut bir olaydır. Ancak Archibaldo bir iktidarsızdır. Toplumsal olarak da iktidarsızdır.

Bu, müzik kutusunu (toplumdaki aile bağı) ve bir kadının omuzuna dayanmak için bastonunu (artık kendi kendisine yetmiyor) atıncaya kadar sürecektir. Ancak hikâyenin burada bitmediğini, **El**'i hatırlamakla, anlamak mümkün. Archibaldo'nun serüveni Francisco ile sürüyor.



O/EL (1953) LUIS BUNUEL

El'deki Francisco müzik kutusunu atamamış Archibaldo'dur. Yaşı kırkı geçkindir. Papazın ağzından öğrendiğimize göre henüz hiç bir kadınla ilişkisi olmamıştır. Kısacası o güne kadar hayal kurmuş, hayalleriyle doymuştur.

Francisco toplumca görevini yitirmiş bir sınıfın kalıntısıdır. Toplumsal gerçekle ilintisi anılarını hatırlamakla, hayal yoluyla oluyor. Tek işi filim boyunca, yüzyılları aşan eski bir belgeyle kendisini topluma kabul ettirmek. Fildişi kulesine çekilmiş, kendi hayalini yaşamıştır. Çan kulesinde Gloria ile geçen konuşmalarından öbür insanlara karşı tutumu açıklanıyor. Önce toplumsal iktidarsızlığı kendisini başkalarının yaptıklarını seyreder duruma itmiş. Hem gündelik yaşayışa katılamamaktan doğan kıskançlık (at yarışları dolayısıyla halkın mutluluğunun kendisini rahatsız ettiğini söylüyor) hem de hayale kuvvet yükselttiği fildişi kulesine inancı (yüce kişilerin egoizminden söz ediyor) kendisini, başkalarının yaşayışlarını küçümseyerek durumunu doğrulamaya götürüyor. Fildişi kulesinde bir de ideal bir kadın var. Onun etrafında «çılgın aşk efsanesi»ni kurarak boş gecelerini değerlendiriyor. Toplantıda aşk konusunda söylediklerinin sürrealistlerin söylediklerinin tıpa tıp eşi olması da bize Bunuel'in bu akım üzerine, çılgın aşk üzerine neler düşündüğünü gösteriyor.

Filmin başlarında geçen bir olay bize Francisco'nun kadınlara olan tutumunu açıklıyor. Francisco'nun dünyası hayaller, düşünceler, kalıplar dünyasıdır. İçinde bulunduğu toplumun kalıplarını da birer gerçek olarak kabullenmiştir. Kısacası dünyası burjuva ve hıristiyan ahlâkına kapanmıştır. Bu yüzden Francisco'nun bir kadına dokunabilmesi için önce o kadına âşık olması, sonra da o kadınla evlenmesi gerekmektedir. Ancak kendi kafasından taşan gerçek karşısındaki iktidarsızlığı bu gerçeği suçlamaya götürüyor. Kafasında ona verdiği yere uymayan kadın orospudur. Uşağı hizmetçiye saldırınca uşağı yerine hizmetçiyi kovuyor (biz de «dişi köpek kuyruk sallamadıkça...» diye atasözleriyle işin kolayını bulmuşuz).

Birgün idealindeki kadını bulduğunu sanıyor, ama yanılıyor. İdealindeki kadın bir hayal, bir düştür. Yalnızca Francisco'nun kafasında ve onun için yaşamaktadır. Mutluluğu için kafasındaki bu kalıbı karısına uygulamaya çalışıyor. Ancak karısı yaşayan bir canlıdır ve bir düşe hapsolmuyor. Bundan sonra herşey Francisco için bir kıskançlık konusudur. Karşılaşmalarından önce kadının bir yaşantısı var, bunu kıskanıyor; birlikte olmadıkları anlar karısı yaşamaya devam ediyor, bunu kıskanıyor.

Daha ilk geceden başlıyor hikâye. Ortada iki şey var. Francisco'nun hayal dünyasının yıkılmaması için karısının aşağılanması gerek. Böylece bunca yıllık yaşayışı, hayal dünyasının kuralları doğrulanmış olacak. Gücünü kazanabilmek için karısından geçen aşk serüvenlerini anlatmasını âdeta yalvarıyor. Öte yanda eksiksiz bütün kadınları hayalinde büyük bir kolaylıkla elde edebildiği için aynı işlem şimdi kendisine karşı dönüyor. Karısının da aynı ucuzlukla başka erkeklerle düşüp kalkması gerekir. Ayrıca Gloria gerçekte ne yaparsa yapsın Francisco'nun kafasında kendisine takılan davranışlardan sorumlu değildir. Sonuçta Francisco için karısının cinsel uzuvlarını dikmekten başka çıkar yol kalmıyor.



ARCHIBALDO DELLA CRUZ'UN SUÇLU HAYATI/ENSAYO DE UN CRIMEN (1955)/LUIS BUNUEL

Francisco'nun hayalciliği karısını öldürme oyununda da devam ediyor. Kafasında kurulu sahnelerin, bir ihtiras cinayetinin, uşağı tarafından onaylanmaması da kendisini üzüyor.

Filmin sonunda Francisco'yu gereken yerinde, hayalci ve iktidarsızların toplandığı yerde, manastırda buluyoruz. Papazın Francisco için iyileştiğini söylemesi ancak bize din kurumunu aydınlatmaya yarar. Yoksa merdivenlerdeki yürüyüşünü tekrarlamasıyla, çocuğunun Raoul'dan olduğuna inancındaki inatla Francisco'da bir değişiklik yoktur.

El dolayısıyla Sade'den çok söz edildi. Ancak **El** bütünüyle bir anti-Sade'dir. Mutlak bir isimden söz edilmek isteniliyorsa bu Dostoyevski (Başkasının Karısı, Ebedi Koca - bu arada Bunuel'in bir sıralar «Ebedi Koca»yı çevirmeyi tasarladığını hatırlatalım) olabilir.

Yalanlarla geriye atılmak istenilen gerçeğin kendi akışını bulmak çabasıdır. Karşılığını da ancak Dostoyevski'nin romanlarındaki kriz bölümlerinde bulabiliriz.

Archibaldo ve Francisco iki canavardır. **Ensayo De Un Crimen** ve **El** hasta bir toplumun ürünü (buna sürrealizm ve çılgın aşk da dahil) kişilere Bunuel'in amansız saldırısı ve gerçeğe dönüştür.


HENRI LANGLOIS

yeryüzünün en büyük sinemateki

Derleyen : HÜSEYİN BAŞ

Paris yakınında, Bois d'Arcy'de, beton bir askeri sığınak sanki gizli atom sırları saklarmışçasına büyük bir dikkat ve kıskançlıkla korunmaktadır. Buraya hiç bir yabancı adımını atamaz. İçerde binlerce filim yöneticisi, ünlü ya da unutulmuş binlerce oyuncu, milyonlarca kilometre uzunluğundaki filim şeritleri üstüne geçirilmiş, yeniden Beyaz Perde'ye çıkıp «oyun»a devam edecekleri günü beklemektedirler.

Fransız Sinematek'i «hazinelerini» 1949'dan bu yana işte bu beton sığınakta saklar. Beton sığınaktaki «hazinelerin» sırları ise Paris'in «Courcelles» sokağında bulunan Sinematek'in merkez binasındadır. Zemin katta telefonlar aralıksız işlemektedir. Tokyo, Buenos Aires, Londra aramaktadır. Mary Meerson on diliyle cevap verir telefonlara Mary, Alexandre Korda, King Vidor, René Clair, Jacques Feyder gibi ünlü ustalarla çalışmış büyük sinema dekorcusu Lazare Meerson'un karısıdır. Tahta korkuluklu merdivenleri, sinema müzesinin ilk hazineleri olan afişler süsler. Birinci katta dekor değişir. Sinema tarihinin paha biçilmez belgeleri buradadır. Vitrinlerin ardında Murnau'nun, Ophuls'ün yazdıkları orijinal «Scripts» ler var. Bunu Metropolis'in, Niebelungen'in ve Caligari'nin eskizleri izliyor. Az ötede bir kayık deseni: «Yer sarsılıyor» için Visconti çizmiş. Bu kat, biraz da, Lotte Eisner'in dünyası. Arkeolog, san'at tarihçisi, sinema yazarı, aynı zamanda da ünlü bir Alman expresyonizmi uzmanı olan Bayan Eisner Sinematek'in gezginci elçisidir. Müzeyi zenginleştirmek için dünyayı dolaşır yorulmadan. Bir bakarsınız Roma'dan dönmüştür: Dağarcığında Giuletta Massina'nın elbiseleri vardır. Bir bakarsınız Stockholm dönüşü çantasından Bergman'ın, Sjöberg'in el yazmaları çıkmıştır.

SESSİZ BİR DÜNYA

Müze binasının sonuncu katı Sinematek'in beynidir. Kitaplık, fototek, programasyon, dokümantasyon, gümrük, muhasebe, tarihsel araştırma bölümleri bu katta toplanmışlardır. Kapılardan birinin ardında Jean Epstein'in kızkardeşi ve «La Maternelle» adlı filmin ortak yönetmeni Marie Epstein vardır. Fototek'i yöneten ise sinema yönetmeni J. B. Brunius'ün kızkardeşi Simone Cottance'tır. Bitişikte, çift kanatlı kocaman kapının ardında da, Jean Cocteau'nun «hazinelerimiz koruyan yedi başlı efsane canavarı» diyerek yücelttiği Fransız Sinematek'inin kurucusu ve genel sekreteri Henri Longlois'in odası bulunmaktadır.

«CERCLE DU CİNEMA»DAN SİNEMATEK'E

Henri Langlois 1914 te İzmir'de doğmuş. Ama yaşını belli etmiyor. Melankolik yüzü daima hareket halinde...

Henri Langlois'in büyük bir tutkusu var: Sinematek... Ondan, büyük bir aşkla sözediyor. Hayatını adamış ona.

Fransız Sinematek'i niçin ve nasıl kuruldu?

Çok basit bu... Lumière'in, Meliès'in, Zecca'nın ortaya attıkları bir sanat vardı: Sessiz sinema...

Ve birdenbire bu sanat Sesli Sinemanın doğuşuyla kaybolmak tehlikesiyle karşı karşıya kaldı. Ciné-Club'ler hareketi ise giderek tavsadı. Öncü filimler gösteren salonlar «Hiç oynanmamış» filimler gösteren sinemalar kimliğine büründüler. Bu devirde yaşayan ve benim gibi sessiz sinemaya gönül vermiş olanlar böylece, kendilerini birden-

bire ıssız bir Çölün ortasında buldular...

— O tarihte ne yapıyordunuz?

— Hiç.

— Sinemayı seviyor muydunuz?

— Evet seviyordum. Hepsi bu. Sadece seviyordum.

— Tahsiliniz?

— Yok... Kötü bir öğrenciydim. En gerisindeydim sınıfın. Bitirme imtihanlarının hiç birini de başaramadım. Ama aldırmıyordum buna, vız geliyordu. Sadece sinemayla ilgileniyordum. 1935'te Georges Franju ile Cercle du Cinéma'yı kurduk.

— Bu bir Ciné-Club müydü?

— Evet, Marignan yakınında 150 kişilik bir salondu. Haftada bir sessiz filim gösteriyorduk. Bu sanatı özleyen sinemaseverlerin hemen hepsi geldiler. İlk seansa katılanlar arasında Elie Faure, André Gide, Simone Signoret, Jacques Becker, Yves Allégret, Prévert kardeşler vardı. Sonra gençler... Sinema her zaman gençleri ilgilendirmiştir.

Programda, sanıyorum, bir komik filimler seçmesiyle «Sept ans de Malheue» yer almıştı. Bazı seanslar 5 saat sürüyordu. Bir akşam hatırlıyorum, biri Maudit/Lanetli olmak üzere Fritz Lang'ın üç filmiyle, Ayda Kadın'dan bir parça göstermiştik. Lanetli'nin gösterilmesi başladığında saat sabahın 1'iydi. Üç seyirci gitti sadece. Ötekiler kaldılar. Gerçek bir ayindi bu.

— Gösterilerden önce açık tartışma yapılıyor muydu?

— Hayır, hiç bir zaman yapılmadı. Bir prensip meselesi yapmıştım bunu. Paramız azdı ve ben filimleri kendim takdim etmek zorundaydım. Kelimeleri birbirine karıştırıp duruyordum. Ama aldırmadım... Doğru dürüst konuşmayı hiç bir zaman becerememiştim zaten... İşte aşağı yukarı bu sıralardaydı. Fransız sineması meslek gazetesinde çalışıyordum. Gazetenin direktörü Harlé, sessiz filimlerin korunması ve bir sinematek'in kurulmasının gerekli olduğu hakkındaki düşüncelerimle ilgilendi. Bana, bazı kopyaları satınalmama yardım eden 5000 franklık bir kredi teklif etti. Sinematek'in edindiği ilk filmi, Doktor Caligari'nin Muayenehanesi'nin bugüne kadar gelen harikulâde bir kopyası oldu. Böylece, Harlé'nin yardımıyla, 1936 da Fransız sinematek'i kuruldu.

— Bazı sessiz filimleri bitpazarından satın aldığınız söyleniyor?

— Evet, ama bitpazarından değil. Oralarda ancak şimdi bulunabiliyor. O tarihlerde ellerinde sessiz filim bulunan bazı kimseler onlardan kurtulmak istiyorlardı. Ticari niteliği olmıyan filimlerin piyasası da yoktu. İflâs halinde olan şirketler ellerindeki kopyaları, aralarında benim de bulunduğum, birtakım kaçıklara satıyorlardı.

BANYODA SAKLANAN HAZİNE

— Filimleri banyoda depoladığınız doğru mu?

— Evet, doğru. Örneğin, Germaine Dullac, Jean Epstein negatiflerinin yokedilmesi için yapımcılara yetki verdikleri halde, bizim varlığımızı öğrenince düşüncelerini değiştirerek negatiflerini bize verdiler. Filimleri nerede saklıyabilirdik, çözümü zor bir meseleydi bu. Ama son derece büyük olan (10×6) banyo dairem hatırıma geldi. Sinemateklerin çoğu, İtalya'da ya da Latin Amerika'dakiler olsun, böyle apartman dairelerinde işe koyulmuşlardı hep. Sinematek'ler bir bakıma, sessiz sanatın içinden geçip «Öncü Sanatı» yaratan bir büyük dalganın son sıçramaları olmuşlardır. Sesli sinema çölü önüne geldiğimizde, sonradan bulup çıkarmak için heykellerini gömen Put-

50 BİN FİLİM

1936 yılında Henri Langlois, Georges Franju ve P. H. Harlé tarafından kurulan Fransız Sinemateki devletten yardım gören, onun kontrolü altında bulunan ve 1901 kanunu çerçevesinde çalışan özel bir dernektir. Léon Mathot başkanlığındaki Fransız Sinemateki, üyelerinin yarısıyla veznedar üyeyi devletin tâyin ettiği bir yönetim kuruluyla idare edilmektedir. Kültür Bakanını temsilcisi olan bir hükûmet komiseri yönetim kurulunda veto hakkına sahiptir. Filimleri toplamak ve muhafaza etmekle görevli olan sinematek ayrıca bir de sinema müzesi meydana getirmekle yükümlüdür.

Fransız Sinemateki elli bini aşkın filim (kopya ve negatif), beş bin ciltlik bir kitaplık, yüzbin fotoğraflık bir fototek bir baskı ve developman laboratuvarı, afiş, el yazması, maket, dekor eskizlerine sahip bulunmaktadır. Sinematek ayrıca sinema kültürünün yayılması için tarihsel araştırma, Fransa'da ve Fransa dışında sergiler düzenleme, uluslararası festivallere katılma, sinema tarihi dersleri gibi çalışmalar da yapmakta ve sürekli filim gösterileri düzenlemektedir. Sinematek, uluslararası ikili anlaşmalarla, dış ülkelerden serbestçe «filim» kabul etmek ve değiş-tokuş yapmak yetkisine de sahiptir.

Bugün dünyada otuz kadar sinematek bulunmaktadır. Ünlü sinematekler arasında Londra'da British Film İnstitute, New York'ta George Eastman House ve Film Libary of Museum of Madern Art Torino müzesi, Milano Cinemateca İtaliana, Rus, Çekoslovakya, Danimarka Sinematekleri yer almaktadır.

Fransız Sinemateki Paris'te Courcelles sokağındadır. Filim gösterileri ise Ulm sokağındaki Pedagojik müze ve Chaillot Sarayı salonlarında yapılmaktadır.

perestler gibi yaptık. İşte uluslararası değiş tokuşlar problemi o zaman kendisini gösterdi. Bu meseleyi, 1938 de Paris'te, Londra'nın British Film Institute, New York'un Museum of Modern Art ve Berlin'in Reich filmarchiv'i temsilcilerinin de katıldıkları uluslararası bir toplantı düzenliyerek çözümlemeye karar verdik.

İşgalde, Sinematek zor durumda kaldı: Filimlere el kondu. Bazılarını Franju'nun apartmanında ve hele güney bölgesinde Figeac şatosunda saklamak mümkün oldu. Bunlar kurtuluşa kadar kaldılar orda. Ne yazık ki Almanların alıp götürdükleri filimlerin bir kısmı bulunamadı. Bunlar arasında önemli 20 kadar pozitif kopyayla Eclair şirketinin sessiz negatiflerinin bir kısmı yer almaktaydı.

Kurtuluştan sonra Messine Avenüsündeki binaya yerleştik. Sinematek sonunda bu yere kavuşmuştu. Devlet bize yardım olarak ilk defa 100.000 frank verdi. Bu rakam gittikçe artarak 1946 da 8 milyon franga yükseldi. O tarihlerde personel bulmak, sinematek'in servislerini organize etmek gerekiyordu. Tek kelimeyle her şeyi yeniden yapmak gerekiyordu. Gençtim, isterseniz saftım diyelim buna, tehlikelere, zorluklara, engellere, hele iftiraların yol açacağı kötülüklere aldırmıyor, bunların yaratabilecekleri tehlikeleri düşünemiyordum. Bir dostum şöyle diyordu: «Seni anlamıyorum. Uçurumun üstüne gerili bir ipte yürüyorsun ve yürümekte devam ediyorsun.» Evet işte, sinematek yürüdü. Böyle yürüdü. Yıllarca bir uyur gezer gibi yürüdü ve kamu oyuna neler başarabileceğini gösterdi.

KORUMAK SAKLAMAK ESAS

— Bu başarılar nelerdir?

— Sinematek düşüncesi, hiçbir çağdaşın değerini şimdiden kestiremiyeceği bu ele avuca sığmaz «maddeyi», sinematografik sanatı korumayı, muhafaza etmeyi içerir. Sanatta sadece zaman seçer. Böylece her şeyi muhafaza etmek esastır. Ayrıca, elde hâlâ kimlikleri tesbit edilmemiş filimler vardır. Bu ise filim arşivleri yanısıra filim dışında kalan belgeleri de toplamayı gerektirir (dergi, belge, fotoğraf v.b.)

Sinematekin temel meselesi filimlerin muhafazası olduğuna göre bu işe uygun beton sığınakların yapımı imkânları araştırılmalıdır.

— Sizin sığınağınız yeterli mi?

— Bizim beton sığınağımız harikulâde değil ama «koleksiyon» işini geri bırakmayacak kadar geniş. Şimdilik önemli olan da budur. En iyi muhafaza şekli için tezim şu: Bir soyutlama var... Yani kuram... Bir de gerçek var... Yani deney. İdeal beton muhafaza sığınakları yapımı için gerekli her şeyden yararlanan kimyacılar bir şeyler unutuyor olmalılar. Zira filimlerin, bozuldukları oluyor. Bu gerçek... Niçin? Bilmiyorum. Bana öyle geliyor ki, filimlere uygun olmayan bir ortamda sönüp gidecek canlılar gibi davranmayı unutuyoruz. Filmi çalıştırmak gerekir. Filim gösterilmek için yapılmıştır. Günümüzde filimlerin korunması, onların yeni, özellikle «yanmaz» türdeki pelikküllere geçirilmesiyle yakından ilgilidir. Bu ise krediye olduğu gibi işin önemini anlamış olmaya da bağlıdır.

— Filimler sinematek'e otomatik olarak mı bırakılırlar?

— Hayır, her şey dostluk çerçevesi içinde yapılan anlaşmalara bağlıdır. Ama sinema endüstrisi her zaman bize yardımcı oldu. Bugün en çok filme Fransız sinemateki sahip bulunmaktadır. Buna rağmen sinematek filim toplama işine bütün hızıyla devam etmektedir. Depolarımızda 50 bin filim var. Ayrıca 25 bin filim de depolanmak için sıra beklemektedir.

FİLİM SEÇİMLERİ VE MEDYUM'LUK DENİLEN BİR MESLEK

— Filimlerin hepsini görmeniz elbette ki mümkün olmuyor?

— Olmuyor tabii. Bir bakıma «medyum» rolü oynuyorum. Filimlerin listeleri var. Ama listelerde bazen yöneticilerin adı geçmiyor. O zaman filimlerin adına bakıyorsunuz. Örneğin bir gün Le Retapeur de Cervelle isimli bir filme rastladım. İçimden bir ses, «bu filmi çekip çıkarmak gerek» diyordu. 1909 sıralarında yapılmış trükajlı bir komiktir herhalde diye düşünüyorduk. Oysa çok geçmeden filmin Emil Cohl'un şaheseri olduğu anlaşıldı. Bunun yanısıra elimizdeki filimlerin negatiflerinden çok sayıda fotoğraflar da çekiyoruz. Fotoğraflardan filmin önemi hakkında bir şeyler öğrenmek mümkün olabiliyor.

— Programlarınızı nasıl hazırlıyorsunuz?

— Bir yandan klâsik bir sıralamaya dikkat ediyorum. Öbür yandan da bunun tam tersini yapıyorum. Metropolisi gösterirken bilinmeyen «şaheseri» de ihmal etmiyorum. Murnau'nun dört önemli filmini göstermekten çok onun eserinin tümünü tanıtmayı yeğ görüyorum. Sinematek bir bakıma Louvre'la «Modern sanatlar müzesi» karışımıdır.

— Bazı yöneticileri sizin ortaya çıkardığınız söyleniyor.

— Yöneticilerin yeteneğini ya da filmini ortaya çıkaran daha çok Sinematek'in seyircileri olmuştur. Bergman ya da Antonioni'yi ortaya çıkaran ben değilim, gençliktir. Antenlerimiz bütün dünyaya gerilidir. Hiç bir modaya da kurban etmeyiz kendimizi. İşte bu yüzden değerli sanat eserlerini bulup çıkarabiliyoruz. Benim diktatörlüğüm, çalışma arkadaşlarımın çoğunda olduğu gibi, hoşuma gitmeyen filimlerin gösterilmesini engellemekten çok programlara zaman zaman «sevdiğim» bazı filimleri dahil etmekten ibarettir.

— Bir örnek verebilir misiniz?

— André Antoine'nin «Suçlu»su, başka yerlerde

gösterilmesinden utanılan Stroheim'in «Queen Kelly»i, değeri uzun süre teslim edilmeyen İtalyan sessiz sineması, bazı western'ler, Cavalcanti'nin «Simon le Borne»u.

Ama asıl önemli olan sürekli bir biçimde ilgili kalabilmek, sinemayı aramak, bıkmadan arayabilmektir. Örneğin Oxbow incident (1943) gibi ünlü filimleri olan büyük Amerikan yöneticisi William Wellman'ı ele alalım. İşte kimsecikler çıkıp da bu Wellman'ın eserinin tümünü tanıtmayı akıl etmedi. Bu noktalara beni merak çılgınlığıyla suçlayanlarla, ince eleyip sık dokumadan filim gösteriyor diye yerenleri cevaplamak için değiniyorum. Krauss'un «Le Chemineau», Denola'nın «Rocambole», Leonce Perret'nin «L'Enfant de Paris»ini sadece isimlerine güvendiğim için «çekip» çıkardım. Şimdi kimse bu eserlerin değerini yadsımıyor... Acaba bu «ince eleyip sık dokumadan film göstermek» midir?

GELECEĞİN TRUFFAUT'LARI

— Seyircilerinizin bütün bu filimlere sizin duyduğunuz ilgiyi gösterdiklerini sanıyor musunuz?

— Sinematek'e her hangi bir gösteriye, eğlenceye gidilir gibi gidilmez. Sinematek'e gitmek sinema'yı sevmek, bazı riskleri, örneğin, bir Japon filmini, yazısız bir Rus filmini, Çek dili kopyasından seyretmeyi göze almak demektir.

Ayrıca önemli olan seyircilerin sayısı da değildir. Bugün herkesin teslim ettiği bir şey vardır. Sinematek genç Fransız okuluyla öteki sinema okullarının formasyonunda son derece büyük roller oynamıştır. Niçin? Gayet basit. Zira biz seyircinin sayısından çok kalitesine önem verdik. Daha çok sayıda seyirci elde etmek için değil, eserlere seyirci bulmak için gösterdik bu filimleri.

Nitekim sinematek seyircisinden sinema yöneticileri son derece memnun. Çeşitli ülkelerden en azından on kadarı bana şöyle dediler: Bu seyircinin dünyada eşi benzeri yok. Benim için sinematek'in gerçek rolü laboratuvar çalışmasındadır. Geçen gün kulağıma şöyle bir şey çalındı. Biri «Sinematek programları öylesine ilgi çekici oldu ki herkes gelecek. Salon tıklım tıklım dolacak.» diyordu. Tıklım tıklım dedikleri 50-60 kişiden ibaret. Oysa önemli olan da bu 50-60 kişi. İlerde muhasebeci, müfettiş olduktan sonra, içlerinde harikulâde hatıralar taşıyacak seyirciler yerine, salonda geleceğin Truffaut'sunun Chabrol'ünün, Torre Nilsson, Nicholas Ray'ının bulunması yeğ değil midir? Öyle sanıyorum ki Fransız sinematek'i özellikle bu alanda başarılı oldu.

BİR SİNEMA MÜZESİ

— Sinematek aynı zamanda bir sinema müzesidir. Bu konudaki düşünceleriniz nelerdir? Sinema müzesini tanımlar mısınız?

— Sinema müzesi bir girişim gibidir. Şunu demek istiyorum. İşe başladıktan sonra birtakım evrelerden geçilir. Son evre ise gösteri salonudur. İlk sinema müzeleri teknik hüviyet taşırlardı. Çeşitli araçların toplanmasıyla yetinilirdi. Benim için sinema müzesi tamamen başka bir şeydir. Bence, sinema müzesi teknikle onun dışında kalan her şeyi içeren bir bütünün temsil ettiği sinematografik sanatın müzesidir. Sinematografik sanatı kendine özgü bir hava, «ambiance,» içinde yeniden ortaya koymak hiç bir zaman düşünülmemişti. Fransız sinematek'i 1945 te bunu denedi. Ve öyle sanıyorum ki Fransız sinemateki'nin sinema sanatına en orijinal katkısı da budur. Meselenin bu yönü ilk başlarda pek iyi anlaşılmadı. Birini hatırlıyorum. «Bütün bunlar iyi hoş, titiz ve zevkli... Ama Paris'li basit bir kız ne anlar, bunlardan,» diyordu. Sanki Paris'li basit kız bir Renoir'ı duyamazmış gibi. Tam tersine, sanata anlatımla varılmaz; sanata duyu ile varılır. Sinematek'te hep bunu yapmak istedim. Seyirciyi her zaman, şu ya da bu filmi küçük şemalardan yararlanmaksızın ve hele ilk gösterildiği tarihte kaleme alınmış bir analizini de vermeksizin, yalın bir anlayış havası içinde, filimle yalnız başına bırakmak istedim.

Sinematek Berlin'de, Münih'te, Charleroi'da sergiler açtı. Bu sergilerde halk salondan salona geçerek sinema tarihini izliyordu. Sinematografik sanatın büyülü dünyasıydı bu. Eşyalar, dekor ve

FRANSIZ SİNEMATEKİNİN 1937'DEN BU YANA YAPTIĞI ÖZEL GÖSTERİLER

Allegret, Antonioni, Autant-Lara, Becker, Bergman, Brown, Bunuel, Capra, Carné, Cavalcanti, Chaplin, Clair, Clément, Clouzot, Cocteau, Cohl, Cousteau, Delluc, Disney, Donen, Dovjenko, Dulac, Dreyer, Eisenstein, Epstein, Feyder, Flaherty, Franju, Gance, Gaumont, Grémillon, Griffith, Hitchckock, İvens, Keaton, Kelly, Korda, Kurosawa, Lang, Losey, Lumière, Méliès, Melville, Mizoguchi, Pathé, Pudovkin, P. Prevert, N. Ray, S. Ray, Renoir, Rossellini, de Santis, Sennett, de Sica, Sjöström, Sternberg, Von Stroheim, Tedesco, Çukray, Tourneur, Visconti, Yutkeviç, Zeman, Zinnemann.

Sinematek ayrıca şu aktörler için de özel programlar düzenlemiştir:

Sessiz Sinema Sanatçısı Louise Brooks (1958), Gérard Philipe (1960)

renk bu harikulâde dünyanın yaratılışında kendilerine düşen ödevleri en iyi bir biçimde yerine getirmişlerdi. Örneğin 1955 Paris'te açılan sergide İsveç okulu gri-mavi renkle anlatılmak istenmişti.

Bu bir raslantı değildi. Renklerin esrarlı simyası içinde mavi-gri, benim için, o tarihlerde İsveç sinemasının ta kendisiydi.

— Sinema müzesinin uluslararası bir hüviyeti olmasına taraftar mısınız?

— Evet. Onun sadece Fransız sanatının müzesi değil, sinemanın ta kaynaklarından başlıyarak bütün dünyadaki gelişmesini adım adım izliyen uluslararası nitelikte bir müze olmasını istiyoruz.

EŞSİZ BİR SEYİRCİ TOPLULUĞU

Sinematek gösterilerini Panthéon yakınında, Ulm sokağında bulunan ulusal pedagoji müzesinin ait salonunda yapmaktadır. (Şimdi Palais de Chaillot'da da bir salonu var.)

Pedagoji müzesinin sakin havası akşama doğru birdenbire değişir. Sinematek seyircileri gruplar halinde Ulm sokağının yolunu tutmuşlardır. Merdivenlerde kuyruk olanlar bir süre sonra gösteri salonunun iki sadık ve değişmeyen yüzüyle karşılaşırlar. Biletlerin kesilmesi sona erince kapılar kapanır. Bay Gion makina dairesindeki görevine koşar. Gösteri başlamıştır.

Gion, sinematek seyircilerini herkesten çok tanıyan adamdır. Burada her şeyi çekip çeviren odur. Anıları mı dediniz? Elbette var... Korkunç İvan'ın renkli olan üçüncü kısmının Fransa'da ilk gösterilişi nasıl unutulur?...

Pantheon'un önünden başlıyordu kuyruk... 5 bin kişi 18,30 seansı için saat 16'dan itibaren kuyruğa girmişlerdi. Gion, polis çağırmak zorunda kaldı. İki saat süren bir savaş sonunda Korkunç İvan gösterilebildi. Kalabalık gösterileri geceyarısına kadar aralıksız devam edileceği vaadiyle yatıştırabilmişti... Ama hepsi bu değil... Eisenstein'den başkaları da bu şerefe nail olmuşlardı. Fritz Lang, Stanley Donen, Alfred Hitchcock, Mack Sennet ve son Buster Keaton... Gion 270 kişilik küçücük salonun hemen bütün koltuklarını teker teker tanırdı. Ve kimler geçmemişti ki bu salondan... Gion hatırlıyor... Alaycı bıyıkları ardından... Alain Resnais, Truffaut, Rivette diyor... Astruc, Kast, Varda... diyor...

Seyircilerin büyük çoğunluğu öğrenci. Yaşları ondokuzla yirmi arasında. Ama «eskiler» de var seyirciler arasında. Lumiere'i Melies'i, Max Linder ya da Chaplin'i hatırlıyanlar... Yabancılar da eksik değil tabii... Geçen yıllarda Vatican'dan gelen bir sosyolog altı ay süreyle gösterileri izlemişti. Ona göre Sinematek'e devam etmek bir çok seyahatın yerine geçmişti: Dünya avucunun içindeydi orda. Ulm sokağında aradığını fazlasıyla bulmuştu.

BİR ANKET

Anketi cevaplıyanların ortalama yaşı 24'tü. Üçte ikisi edebiyat ya da bilim dallarında öğrenciydiler. Geriye kalanlar ise çeşitli meslek sahipleriydiler. Yabancı uyruklular da anketi cevaplıyanların beşte birini teşkil ediyorlardı. Tunus'lu bir öğrenciye göre sinemasever «Rusça yazılı bir Çin filmini, hiç bir kelime anlamaksızın seyreden ve bundan zevk alan» insandır. Ondokuz yaşındaki bir Fransız öğrencisine göre ise, sinemasever «sevdiği ya da tanımak istediği bir eseri görmek için yağmur altında bir saatlik bir yürüyüşü göze alan» kimsedir. Başka bir öğrenci sinemaseverleri iki kategoriye ayırıyor: Birinci kısımda bütün filimleri yiyip-yutmak istiyen, tarih meraklısı barbarlar var. İkinci kısımda ise yedinci sanatı ciddiye alan, ince ruhlu, uygar düşünceli seyirciler yer almakta. Seyircilerin Ulm sokağına gösterdiği ilgi daima şaşırtıcı olmuştur. Sinematek seyircisi ortalama haftada 2 ilâ 5 defa Ulm sokağına gitmektedir.

Haftanın altı günü gidenler de yok değil. Bunun nedenlerini de iki kategoride toplamak mümkün. Bir yöneticinin eserinin tümünü tanımak ya da klâsikleri yeniden görmek. Anketi cevaplıyan sinematek seyicileri şimdiye kadar gördükleri programlardan en çok etkilendiklerini şöylece sıralıyor: Eisentsein, Fritz Lang, Akira Kurosawa, Gene Kelly, Hitchcock, Mizoguchi, Bergman, Donen, Wells, Renoir, Stroheim, N. Ray, Rossellini, Capra, Bunuel, Melville, Buster Keaton. En çok anılan filimler arasında ise Bunuel'in «Altın çağ»ı Stroheim'in eserleri var. Bununla birlikte cevaplar oldukça çeşitli, Albert Lewin'in Living İdol'ünden Murnau'nun Şafak'ına, D. W. Griffith'in Bir Ulusun Doğuşu'na kadar gidiyor.

Sinematek'in genç seyircileri arasında eski ve yeni dalgaların temsilcileri filim yöneticilerine raslamak ta mümkün: René Clair, Abel Gance, Jean Renoir, Georges Franju, François Truffaut. Bu ünlü sinema adamlarının hepsi de «Sinematek paramızı ebediyen yatırdığımız bir bankadır» diyor. Jean Renoir'a göre Langlois ve arkadaşlarının büyüklüğü ticari filimlerle ticari olmıyan filimlere eşit bir yer vermeyi başarmış olmalarındadır. Franju ise başarıyı Langlois'nın manyaklık derecesindeki koleksiyon tutkusunda buluyor. Bir çok arkadaşı gibi kendisi de sinematek'te yetişen Truffaut «Sinematek seyretmeyi öğretiyor onun sayesinde büyükleri tanıdık. Ustaların düzeyine erişmeye savaştık. Bir filim ne kadar çok görülürse nasıl yapıldığı o kadar iyi anlaşılır» diyor.

●

Yazının kaynağı YVONNE BABY ve ELVİRE DE BRİSSAC'ın 1962 yılında Le Monde gazetesinde yayınladıkları «SİNEMA NOTERİ FRANSIZ SİNEMATEK'İ» adındaki röportaj dizisidir.

HABERLER

ALAIN RESNAIS'NİN YENİ FİLMİ

Alain Resnais'nin dördüncü uzun filmi La Guerre est finie / Savaş Bitti, Paris sokaklarında bir aylık çekimden sonra Stockholm stüdyolarında tamamlandı. Senaryosunu genç İspanyol yazarı Jorge Semprun'ün yazdığı La Guerre est finie, Cumhuriyetçi bir İspanyol militanının Paristeki üç günlük yaşantısını yansıtmakta. Resnais'nin oyuncuları Yves Montand, Ingrid Thulin, Jean Pierre Kerien ve Anouk Ferjac.

BUSTER KEATON ÖLDÜ

Sessiz filim çağının ünlü « mekanik gag » oyuncusu Buster Keaton Ocak içinde öldü. 1895 doğumlu Keaton, Fatty Arbuckle'la, Mack Sennet'le çalıştıktan sonra «Malec» serisiyle Metro'nun en önemli, en çok kazanan oyuncularından olmuştu, 1935'e değin oynadı, sesli filim çıkınca bazı sesli kısa filimler yaptı, tek tük filimler çevirdi. Oyunculuğunun ilk yıllarında niçin hiç gülmediği sorusuna gülmediğinin farkında olmadığını söylerdi. 1920 lerde yüzü Lincoln'ün yüzü kadar yaygındı Amerikada. Yapısı ve oyunu öylesine sessiz filim anlatımına uyuyordu ki, gülümsemesi karşıt bir tepki doğurabilirdi. Gözönünden gitmeyen, güzelce ama gülünçlüğü aşılamayan, gülmenin ötesinde bir şeyler veren özgün ve garip bir yüzü vardı. İnce kenarlı şapkası da bu donuk gülünçsülüğünü pekiştiririrdi. Gülmezliğini varyete gösterilerinde edinmişti. Yoğun bir buruksuluğun dibinde ürpertici bir melankoli taşırdı yüzünde. Buster Keaton, duyguyu çalışmasının dışında bırakarak başarıya varan tek büyük güldürücüdür. Güldürmek için filim çevirirdi, salt fizik yönünden güldürüyü doruğuna çıkardı. Önemli filimleri: 1920 - 23 arası «Malec» serisi, 1924 Sherlock Junior, 1927 The General, 1929 Le Figurant, 1935 Le roi de Champs - Elysees, 1964 Pans dans la lune..
1964'de Samuell Beckett'in yazdığı Film'de oynadı Alan Schneider'in yönetimiyle. Ölümünden önce Richard Lester'le çalışıyordu.

LUMİERE'LERİN CINEMATOGRAPHE'I 70 YAŞINDA

Aralık ayının 28'inde Lumiere'lerin Cinematographe'ının halka ilk gösterilerini sunuşunun 70'inci yıldönümü Pariste ilginç gösterilerle kutlandı. Napaleon ve Dragon sinemaları o gün ücretsiz seanslar düzenlediler. Sabah 10'dan akşam 24'e değin dört bin seyirci bir çok kısa filimle büyük sinema klâsiklerinden altısını yeniden görmek imkânını buldu. Bu filimler arasında Potemkin zırhlısı, Roma açık şehir, Mavi melek ve bir de yeni filim bulunmaktaydı: Genç İspanyol yönetmeni Carlos Vilardebo'nun Büyülü Adalar adlı filminin dünya galası o gün yapıldı.

Fransız Sinematekiyse o günkü gösterilerine Leon Mathot'yla Jean - Luc Godard'ı çağırmıştı. İki sinemacı 1895 - 1905 arasında çevrilmiş ilk filimleri kısa açıklamalarla seyirciye sundular. Akşam Fransız televizyonu da bu törenlere katıldı. Sulanan Sucu'yu (Louis Lumiere) gösterdi, yararlı bilgiler verdi.

ROMAN POLANSKI'NİN SANSÜR'LE BAŞI DERTTE

Sinematek gösterilerinde Sudaki Bıçak adlı filmi Türk sinemaseverlerine sunulan Polonyalı genç yönetmen Ro-



BUSTER KEATON, BECKETT/SCHNEIDER'İN FİLM'İNDE.

man Polanski, İngiltere'de çevirdiği Repulsion adlı yeni filminde, sonunda çıldıran yalnız bir kızın yaşantılarını görüntülemişti. Filmin bazı bölümleri Fransız sansürünce çok sert, sinir bozucu bulunduğundan Fransada gösterilmesi güçleşti. Yapımcının bu sahnelerin makaslanmasına razı olup olmayacağı bilinmiyor.

UÇAN HOLLANDALININ DÖNÜŞÜ

67 yaşına giren ünlü Hollandalı belge filimcisi Joris Ivens yeni başeserler çevirmeye devam ediyor. Vietnam'ın gerçek yüzünü ortaya koyan Yeryüzü - Gökyüzü (Leipzig filim şenliği ödülü) nden sonra şimdi de kendi ülkesinde bir filim yaptı. Zuyderzee'yi çevirdiğinden bu yana otuz yıldır Hollanda'da çalışmayan Ivens, Hollanda resmi makamlarınca pek sevilmiyordu.

Kesin ve sert politik düşüncelerini açıkça söylemekten çekinmeyen Ivens, 1946'da çevirdiği, Burası Endonezya adlı belge filminde de Hollandalılara karşı Endonezya bağımsızlığını savunmuştu.

Bu yıl Rotterdam belediyesi, bütün buzları kırarak Ivens'e bir filim ısmarladı. Filmin konusu yeryüzünün en büyük limanı Rotterdam olacak.

Ivens konuyu Uçan Hollandalı mitosundan yararlanarak anlatmayı denedi.

●

FAHRENHEIT 451

400 Darbe, Pianisti Vurunuz, Jules'le Jim, Yumuşak Ten'den sonra ünlü François Truffaut, Amerikalı Ray Bradbury'nin romanından uyarladığı Fahrenheit 451 adlı son filmini İngilterede Oscar Werner ve Julie Christie'yle çevirmeye karar verdi.



T. Okan, A. Başak, Jacques Robert, O. Kutlar açık oturum'da.

SİNEMATEK DERNEĞİNİN «YENİ DALGA» AKIMI AÇIK OTURUMU

Katılanlar: Onat Kutlar/Sinematek yönetmeni, Jacques Robert/Fransa sinema kulüpleri federasyonu başkanı, Tuncan Okan/eleştirici, Affan Başak/çevirmen. Sinematek Derneğinin çalışmaları hakkında bilgi veren Onat Kutlar tartışmalı Yeni Dalga akımı açık oturumunun nedenlerini açıklayarak toplantıyı açtı. Oturumu Jacques Robert yönetiyordu. İkinci söz alan Tuncan Okan konunun neden Yeni Dalga olarak seçilişinin gerekçelerini daha bir genişleterek Yeni Dalga'nın tarihçesini anlattı kısaca. Jacques Robert de özetle şunları söyledi : «1945-50 arasında Fransız sineması dünyanın en başarısız sinemasıydı. Renoir, Carne, Cayette dışında birçok sinemacı çağın en kötü filimlerini yapıyorlardı. Fransız sinemasının büyük pazarları ortadan kalkmıştı. Yapılan filimleri görmek Fransız sinemacılığı adına utanılacak bir şeydi. Eskilerin yerini alanlar ortaya eser çıkaramıyorlardı. O sıralarda bir genç için filim çevirmek imkânsızdı. Sinemada bir geçmişi, deneyi yoksa, tanınmamışsa bir filim çevrilemezdi. Yeni Dalga üstünde etraflıca tartışabilmek için ilkin sorunu etraflıca ortaya koymak gerek. Bağdaşmış iki eğilimin; Seine ırmağının sağ kıyısındaki Godard, Truffaut, Chabrol Rohmer, Rivette'ler bölüğüyle sol kıyıdaki Resnais, Franju, Marker'ler bölüğünün varlığı çok belirgindir. Yeni Dalga akımında.» Durumun böylece ortaya konulmasından sonra Jacques Robert dinleyicilerin çeşitli sorularını cevapladı.

Z. Güvemli

FERDİNAND ZECCA'NIN TÜRKİYEDE BİR FİLMİ BULUNDU

Yeryüzünün ilk sinemacılarından ünlü Fransız yönetmen ve oyuncusu Ferdinand Zecca'nın 1902'de çevirdiği La Fée Printemps adlı kısa filim, sinema eleştirmecisi Cüneyt Şeref tarafından İstanbulda bulundu. Sinema tarihi bakımından önemi büyük olan filmin bulunan kopyası o çağdan kalan bir çok filimlere göre iyi durumdadır.

GÖSTERİLER

sinematek derneği filim gösterileri mart 1966 programı

FEDERİCO FELLINI

aylâklar

i vitelloni

3, 4, 5 Mart

CHABROL, DOUCHET, GODARD, POLLET, ROHMER, ROUCH

altı yönetmen gözüyle paris

paris vu par...

7, 8, 9 Mart

ROBERTO ROSSELLINI

italya'da yolculuk

viaggio in italia

10, 11, 12 Mart

JEAN RENOIR

toni

14, 15, 16 Mart

ROBERTO ROSSELLINI

hemşeri

paisa

17, 18, 19 Mart

ROBERTO ROSSELLINI

hindistan

india

21, 22, 23 Mart

FEDERICO ROSSELINI

8 1/2

24, 25, 26 Mart

ROBERTO ROSSELINI

almanya, sıfır yılı

germania anno zero

28, 29, 30 Mart

Gösteriler Şişli Kervan Sineması'nda saat 18,30 dadır.

AYLAKLAR/I VITELLONI

federico fellini



AYLAKLAR

I VITELLONI yönetmen / FEDERICO FELLINI senaryo / FELLINI, ENNIO FLAIANO, TULLIO PINELLI görüntüler / LUCIANA TRASATTI OTELLO MARTELLI, CARLO CARLINI müzik / NINO ROTA dekor / MARIO CHIARI oyuncular / FRANCO INTERLENGHI, ALBERTO SORDI, FRANCO FABRIZI, LEOPOLDO TRIESTE, RICCARDO FELLINI, LEONORA RUFFO yapım / PEG FILM-CITE FILMS 1953.

FİLMİN KONUSU

İtalya'nın bir kıyı kasabasında yaz mevsimi, aniden kopan fırtınanın alt üst ettiği, bir balo ile kapanır. Gerçi baloyu alt üst eden sadece fırtına değil, Fausto'nun sevgilisi Sandra'nın bayılmasıdır. Kızı muayene eden doktor Sandra'nın hâmile olduğunu açıklayınca Fausto artık eski özgür günlerin tarihe karıştığını anlar. Evlenmek, bir yuva kurmak, bir iş sahibi olmak, düzgün bir hayat sürmek zorundadır artık ve evine dönünce babası bütün bunları kendisine oldukça sert bir şekilde anlatır.

Fausto'yu en çok üzen şey yakın arkadaşları Moraldo, Alberto, Leopoldo ve Riccardo'dan ayrılmak, aylâklık günlerine bir son vermektir.

Ve Fausto evlenir, balayı seyahatine çıkar, bir süre sonra döner. Döner ama kayınpederinin ilk işi onu satıcı olarak dinî eşyalar satan bir dükkâna yerleştirmektir. Artık Fausto sabahleyin erkenden kalkıyor, dükkânı açıyor ve akşam üstü, dükkânı kapadıktan sonra, eşi ile birlikte eve dönüyor. Oysa Fausto'nun bu ilk meşguliyeti fazla sürmez; kendini kadın avcısı sanan genç çok geçmeden dükkân sahibinin orta yaşlı, güzel eşine asılır ve işinden olur. Öcünü almak için de, arkadaşları ile anlaşarak, dükkândan değerli bir heykel çalar ve satmağa çalışır, satamaz, heykel bulunur ve olay büyür.

Uzun kış aylarında aylâklar çetesi değişmiyen yaşantısına devam ediyor; hiç eskimiyen şakalar, boş caddelerde, ıssız plâjlarda gezintiler, kahvelerde geçen saatler, kurulan plânlar, düşler. Alberto annesinin, kız kardeşinin sırtından geçinir, komşuların hizmetçisine âşık olan Leopoldo bir trajedi yazar, Moraldo boyuna kasabadan uzaklaşacağını söyler, Riccardo sürünür, Fausto da eşini, çocuğunu, mesuliyetlerini unutup onlara katılır.

Kasabaya gelen bir seyyar tiyatro kumpanyası aylâklar için umut dolu bir olay olur; Leopoldo yaşlı bir oyuncunun peşine takılıp yazdığı eserden söz açar, oysa son dakikada adamın cinsi sapık olduğunu anlıyarak zor kaçar; Alberto ve Fausto kumpanyanın dansözlerine asılırlar, bu yüzden Fausto evine geç döner, üstünde dudak boyası bulan eşi ile münakaşa eder.

Günün birinde Fausto'nun hareketlerinden usanan Sandra çocuğunu alıp evi terkeder. Dehşete düşen Fausto nihayet onu bulur, barışırlar.

Bu olaydan sonra Moraldo nihayet karar verip kasabayı şafakta terkeder ve Roma'ya doğru yol alır, arkadaşlarını, sürdükleri boş, anlamsız yaşantıyı arkasında bırakır... Bir bakıma Moraldo, onaltı yaşında iken Rimini'den kaçan Fellini'nin kendisi, ya da başka bir yorumla «Tatlı Hayat»ın gençliğini bir taşra kasabasında geçiren gazetecisidir...

FİLİM HAKKINDA

«Burjuvazinin çöküşü ve aylâk olmaktan çok geri kalmış olan, bu tiplerin toplumsal bir vesikası olan bu filim belki de Yeni-Gerçekçiliğin şaheseridir. Bir hayli başka filmin, sıkıcı olmak pahasına bile, ifade edemedikleri boşluğun, usanmanın anlamını Aylâklar,

bu işsiz, güçsüz takımının davranışlarını tutku ile açıklamak suretile veriyor.»

JEAN MITRY

«Aylâklar çene çalarak, çocuksu şakaları tekrarlıyarak otuzuna merdiven dayatmışlar. Yaz aylarında parlıyor, yıl boyunca o ayları bekliyorlar. Burjuvazinin işsiz takımı, annelerinin kuzuları bunlar. Aynı zamanda sevdiğim arkadaşlardır. Flaiano, Pinelli ve ben bunlardan bahsetmeğe başladık, üçümüz de eski aylâklardan olduğumuzdan anlatılacak bir sürü şey bulduk. Bir hayli eğlenceli hikâyelerden sonra, derin bir hasret havasına kapılıp bunlardan bir filim çıkardık.»

FEDERICO FELLINI

YÖNETMEN

Federico Fellini 20 Ocak 1920 de Rimini'de doğdu. Onaltı yaşında iken o taşra kasabasından kaçıp Roma'ya yerleşti, lokantalarda, kahvelerde karikatür çizip geçinmeye başladı. Bir süre Aldo Fabrizi'nin yönettiği tiyatro topluluğuna katıldı. «Marc'Aurelio» dergisine girdi, radyo için skeçler yazdı, nihayet sinemaya geçip Fabrizi için filim hikâyeleri, senaryolar hazırladı. Senaryocu ve yönetici yardımcısı olarak Rossellini, Germi, Lattuada ile çalıştı, bu arada «Roma, Açık Şehir» ve «Paisa»nın senaryolarına katıldı. Lattuada ile birlikte yönettiği «Varyete Işıkları»ndan sonra Fellini özellikle «Aylâklar» da kendini tanıttı, on yıl içinde dünya sinemasının sayılı kişileri arasında önemli yer kazanmasını bildi.

Fellini, yeni-gerçekçi yöneticiler arasında, gerçek bir ortamın içinde şiirsel bir havayı arayıp bulan tek sanatçıdır. De Sica'nın şiirsel gerçekçiliğine karşıt olarak Fellini tüm dünyasını, kahramanlarının davranışlarını, estetik denemelerini sadece açık, samimi, iyimser bir lirizme dayatmaktadır. «Varyete Işıkları»ndan «Cabiria'nın Geceleri»ne kadar Fellini kahramanlarını olumsuz tiplerden çıkarmakta, en suçlanılacak davranışlarda bile bir kurtuluş payı bulmaktadır. Aslında zamanla, şair ve moralist bir kişilik kazanmakta, insan olmanın güçlüğünü anlayıp daha fazla insanlara yaklaşmakta, duygu ile onları izlemektedir. Gerçekçilikten şiire, şiirden moralist bir tutuma ve nihayet kişisel sorunlarına eğilip genel bir sonuca ulaşmak gayesi: Fellini'nin yolu bu dört safhadan geçmiştir. Oysa aslında, sanatçının her denemesi aynı noktaya ulaşmakta — ve böylece mensup olduğu akıma bağlanmaktadır —: insanı izlemek, tanımak, derinleştirmek, insana inanmak, güvenmek.

HİNDİSTAN/INDIA

roberto rossellini



HİNDİSTAN

INDIA yönetmen / ROBERTO ROSSELLINI senaryo / ROSSELLINI, SONALI SENROY DAS GUPTA, FEREYDOUN HOVEYDA görüntüler / ALDO TONTI müzik / ALAIN DANIELOU yapım / ANIENE FILM - UNION GENERALE CINEMATOGRAPHIQUE 1957.

FİLMİN KONUSU

Rossellini'nin bu ilk uzun metrajlı belgesel filmi Hindistan halkını teşkil eden, çeşitli ırklara ,çeşitli dinlere mensup bu olağanüstü topluluğu izleyip hem masalsı, hem de gerçek hikâyelerle halkın yaşantısını canlandırıyor.

Bombay'ın kalabalık sokakları, büyük şehrin hızlı yaşantısı ve ötelerde yüce ormanlarda inşa edilen bir baraj... Bu topraklarda fil tek başına ağır sanayinin en gelişmiş cihazı sayılmaktadır ve yaşlı Hintliler de, belki bu yüzden ,eski masallardan doğan inançlara bağlı kalmayı uygun görüyorlar. Güney'in kızgın bölgelerinde ise gerçek Hindistan'la karşılaşıyoruz, insanların, hayvanların serüvenlerine şahit oluyoruz...

ALTI YÖNETMEN GÖZÜYLE PARİS/PARIS VU PAR...



F. Billetdoux, J.-L. Godard, Y. Baby ve J. Douchet

c. chabrol, j. douchet, j-l. godard, j.d. pollet, e. rohmer, j. rouch

İlk defa 1965 Cannes Festivalinde özel olarak gösterilen, daha sonra Berlin Festivalinin ilk gecesinde yarışma dışı programa konan «Paris Vu Par...» 16 mm. lik negatife çekilmiş, renkli altı kısa filimden meydana gelmektedir. Kısa filimlerin yapım koşullarına uygun bir çalışma düzeni içinde çevrilen bu skeçlerin her biri ayrı bir «Yeni Dalga» sinemacısına aittir. Her skeç Paris'in bir yerinde geçmekte ve orada rastlanabilecek günlük bir olayı konu olarak almaktadır. Bu sebepten skeçlere o yerlerin adı verilmiştir.

LA MUETTE

Yönetmen: Claude Chabrol. Senaryo: Claude Chabrol. Oyuncular: Stephane Audrane (Kadın), Claude Chabrol (Koca), Gilles Chusseau (çocuk), Dinah Saril (hizmetçi). Görüntü yönetmeni: Jean Rabier.

Para ve hizmetçi yüzünden sürekli bir kavga içinde bulunan bir burjuva ailesinin günlük yaşantısı... Ailenin her kişisi kendi başına yaşıyor. «Cinéma 65'»in eleştirmecilerinden Gilles Jacob'a göre filmin en ilgi çekici skeçlerinden...

SAİNT-GERMAIN-DES-PRES

Yönetmen: Jean Douchet. Senaryo: Jean Douchet ve Georges Keller. Oyuncular: Barbara Wilkind (Katherine), Jean-François Chappey (Jean), Jean-Pierre Andréani (Raymond). Görüntü yönetmeni: Nestor Almendros.

Amerikalı genç bir kızla, Saint-Germain-des-Prés'nin tipik delikanlılarından birinin aşkı... Jean kendini Meksika elçisinin oğlu olarak tanıtıyor, fakat çok geçmeden Amerikalı Katherine, sevgilisinin, resim atölyelerinde çıplak modelik yapan, kendi halinde, meteliksiz biri olduğunu anlıyor. «Saint-Germain-des-Prés'de akşamları gördüğümüz insanlar günlerini nasıl geçirirler, gündüzleri neler yaparlar, bunu göstermek istedim» diyor Douchet. Paris'in bu renkli ve canlı köşesinin, maskesi kaldırılınca, gündüzleri nasıl göründüğünü ortaya koymak istiyor. Cahiers du Cinéma'nın eleştirmecilerinden Jean Louis Comolli için «Douchet'nin bu filmi, kişilerinin davranışlarındaki tabiiliğe saygısı ve titizliği, yarı-alaylı ve yarı-ateşli tonu, faydalı ve güzeli birleştirmesi...» açısından ilgi çekici.

MONTPARNASSE LEVALLIOS

Yönetmen: Jean-Luc Godard. Senaryo: Jean Luc Godard. Oyuncular: Johanna Shimkus (Monika), Philippe Hiquilly (Ivan), Serge Davri (Roger). Görüntü yönetmeni: Albert Maysles.

Parisli bir genç kızın iki âşığı var... Günün birinde, genç kız çok ciddi bir hata yaptığı kuşkusuna kapılır. Birine yazdığı mektubu yanlışlıkla ötekinin zarfına, ötekine yazdığı mektubu da yanlışlıkla birincisinin zarfına koyup gönderdiğini sanır... Hatasını örtmek için iki erkeği de görmek ister. Fakat sonunda böyle bir hata olmadığı ortaya çıkacaktır. Godard'ın bu skeci «Cinéma 65'in eleştirmecisi Gilles Jacob'a göre 'Pierrot Le Fou'yu çeviren Godard'a yakışır bir anı bırakabilecek nitelikte değildir. Jacob aynı hikâyenin Godard'ın ikinci uzun filmi 'Une Femme Est Une Femme'de çok daha iyi anlatıldığını belirtmektedir. Positif dergisinin eleştirmecilerinden Robert Benayoun da Godard'ın skecini yerenlerdendir. Bizce filmin ilgi çekici yanı çevirim düzeninden gelmektedir. Godard, Cahiers du Cinéma'da bu filmi nasıl meydana getirdiğini şöyle açıklamıştır: 'Aklımda kurgu yapmak düşüncesi yoktu... Ortada bir olay vardı, derleyip toparlayıp bir hikâye biçimine soktum. Sonra oyuncuları ve kameracımı yanıma çağırdım 'İşte hikâye şu... Olanların da anlamı şu...' dedim... Oyuncular bunu istedikleri gibi yaşatacaklardı. Onlar dekor olarak seçtiğimiz bir yerde oyunlarına başlayınca, Albert Maysles de bir aktüalite filimleri kameracısı gibi çalışmaya başladı.

Bir mizansene başvurmadık. Maysles ile gayet iyi anlaştım. Onda gerçekten bir ressam gözü vardı. Kamerayı nerede hareket ettirmek içimden geçiyorsa, o da orada kamerasını hareket ettiriyordu. Kameranın yerinden oynaması imkânsız olunca oyuncular kameranın önünde hareket ediyorlardı... Onunla aynı düzende bir filim daha çevirmek istiyorum...»

RUE SAINT-DENIS

Yönetmen: Jean-Daniel Pollet. Senaryo Jean-Daniel Pollet. Oyuncular: Micheline Dax (fahişe), Claude Melki (Léon). Görüntü yönetmeni: Alain Levent.

Paris'li kaldırım fahişelerinin barındığı Saint-Denis sokağındaki lokantalardan birinde çalışan bir gencin hikâyesi... Delikanlı bir akşam çevresindeki fahişelerden birini odasına götürür ve beklenmedik olaylarla karşılaşır... Cinéma 65'in eleştirmecisi Gilles Jacob bu skeci filmin en iyi skeci olarak göstermektedir. Jacob'a göre iyi anlatılmış, iyi oynanmış, rahat, canlı ve yer yer alaycı bir anlatımı olan bir filmdir bu... Oysa Cahiers du Cinéma'dan Jacques Bontemps, Combat gazetesinden Henri Chapier, Arts dergisinden Jean-Louis Bory filmi başarısızlıkla nitelemektedirler...

PLACE DE L'ETOILE

Yönetmen: Eric Rohmer. Senaryo: Eric Rohmer. Oyuncular: Jean-Michel Rouzière (Jean-Marc) Marcel Galon (öteki adam). Kameracılar: Alain Levent ve Nestor Almendros.

Paris'in Etoile meydanı özellikle iş saatlerinde herkesin telâşla koşuştuğu, hareketli bir yerdir... Jean Marc adlı bir genç adam, işine yetişmek isterken birine çarpar... İkisi arasında bir kavga çıkar. Jean-Marc kavga ettiği adamı öldürdüğünü sanarak, oradan sıvışır, işinin başına döner. Korku içinde yaşarken, günün birinde metroda aynı adama rastlar. Bu defa başkalarıyla tartışmakta, kavga etmektedir. Gilles Jacob'un pek önemsememesine rağmen, Paris'li sinema eleştirmecileri genellikle Rohmer'in skecini beğenmişlerdir.

GARE DU NORD

Yönetmen: Jean Rouch. Senaryo: Jean Rouch. Oyuncular: Nadine Ballot (Odile), Barbet Schroeder (Jean-Pierre), Gilles Quéant (bir adam). Görüntü yönetmeni: Etienne Becker.

Odile evlenmek üzereyken, bir yolunu bulup evini terkeder, ne yapacağını bilemez bir durumda kendini Paris'in Kuzey Garı'nda (Gare du Nord) bulur... Burada intihar etmeye karar vermiş bir genç adamla karşılaşacaktır. Genç adam Odile'e her istediğini vereceğini vaad eder. Tek isteği Odile'in ona elini uzatabilmesidir. Odile bunu kabul etmez, erkek de kendini tren yoluna atar. Gilles Jacob'a göre «Gare du Nord» «Cinéma Vérité»nin öncülüğünü yapan Jean Rouch'a yakıştırılamayacak bir başarısızlıktadır. Robert Benayoun da filmi ilgi çekici bulmamıştır. Fakat Cahiers du Cinéma'nın yazarları Rouch'un çalışmasını kusursuz bir yapıt olarak alkışlamaktadırlar...

●

JEAN DOUCHET ŞEHRİMİZDE

Altı Yönetmen Gözüyle Paris'in yönetmenlerinden ve Cahiers Du Cinéma yazarlarından Jean Douchet, filmini Sinematek Derneği üyelerine sunmak üzere İstanbula üç günlük bir ziyaret yaptı. İstanbuldaki konukluğu sırasında Douchet, Sinematek'te hem kendi filmini hem de Sacha Guitry'nin «Les Perles de la Couronne / Tacın İncileri» adlı filmlerini tanıttı, sorulan soruları cevaplandırdı.

Öbür yandan 8 Mart salı günü Sinematek Derneği'nin Fransız Kültür Merkezi salonunda düzenlediği özel bir oturumda da Jean Douchet hazır bulundu. Özel oturumda «sinema sanatı bakımından gelişmiş ülkelerdeki ilerlemeler ve az gelişmiş ülkelerdeki duraklama'nın nedenleri» tartışıldı. Tartışmaya Jean Douchet, Tuncan Okan (Sinema yazarı), Giovanni Scognamillo (Sinema yazarı), Rekin Teksoy (Sinema yazarı), Duygu Sağıroğlu (Yönetmen), Hasan Akbelen (Robert Kolej Sinema Kulübü Başkanı), Onat Kutlar (Sinematek yönetmeni) katıldılar. Fransızca yapılan bu tartışmanın tam metni gelecek sayımızda yayınlanacaktır.



Fransız Kültür Merkezinde 8 Mart günü Douchet'nin yönettiği oturum.

İTALYADA YOLCULUK/VIAGGIO IN ITALIA



roberto rossellini

İTALYADA YOLCULUK

VIAGGIO IN ITALIA yönetmen / ROBERTO ROSSELLINI senaryo / ROSSELLINI, VITALIANO BRANCATI görüntüler / ENZO SERAFIN müzik RENZO ROSSELLINI dekor / PIERO FILIPPONE oyuncular / INGRID BERGMAN, GEORGE SANDERS, TONY LA RENNA, NATALIE RAY, ANNA PROCLEMER, PAUL MULLER, FRANÇOISE ARNOUL yapım / ITALAI PRODUZIONE - JUNIOR FILM - SVEVA FILM - SOC. GEN. CINEMA-TOGRAPHIQUE 1953.

FİLMİN KONUSU

Sekiz yıldan beri evli, bu süre zarfında eşi ile bir tek defa seyahate çıkmıyan, duygusuz gibi görünen, işine fazlasile bağlı, latinlerden hoşlanmıyan, zengin İngiliz armatörü Alex, amcasından kalan ve Napoli'nin yakınlarında bulunan bir villâ ile bir araziyi satmak gayesile eşi İsabella ile Londra'da İtalya'ya gelir.

Alex bir an önce villâyı satıp geri dönmek, İsabella ise bu beklenilmiyen fırsattan yararlanarak not defterine kaydettiği bazı ilginç yerleri ziyaret etmek niyetindedir.

Yol boyunca, bu seyahattan fazlasile rahatsızlık duyan Alex yerli yersiz şikâyet ederken, İsabella düşüncelerine dalıp, mutsuz geçen evlilik yıllarının muhasebesini yapmaktadır. Otelde geçirdikleri ilk gece münakaşaya başlarlar, beraber geçirdikleri yılların boşluğu, anlamsızlığı bir kez daha ortaya çıkar. Birbirlerini tanımıyorlar, birbirlerini anlıyamıyorlar.

Ertesi sabah amcalarının yakın bir arkadaşı olan Bartolo ile villâyı ziyaret etmeğe giderler. İsabella vilâdan çok hoşlanır, Alex ise her şeyden, herkesten bir alay konusu çıkarır. Bir ara yalnız kaldıklarında İsabella evlenmeden önce yaşadığı bir aşk macerasından söz eder, kendisine âşık olan, onun için şiirler yazan arkadaşı Charles'ten bahseder. Bu eski olay aniden Alex'in kıskançlığını uyandırır. Bu Alex için yeni ve şaşırtıcı bir duygudur.

Alex villâda iken İsabella yakın bir müzeyi gezer, dönüşünde önemsiz bir neden yüzünden yeniden münakaşa ederler. Aralarındaki gerginliği, gittikçe sıklaşan gerilimi gidermek gayesile bir baloya katılmayı kabul ederler. Oysa Alex, eşine yapılan iltifatlara şahit olunca daha da kıskanır, nihayet tek başına Capri'ye gitmeğe karar verir.

Capri'de Alex, Maria ile tanışır, bir maceraya atılmayı tasarlar. Maria'nın evli ve kocasına bağlı olduğunu anlayınca bozulur, geri döner.

Alex'i, nedenini henüz bulamadığı bir hasretle bekliyen İsabella kocasının ayrılmak istediğini duyunca şaşırır, ama hiç itiraz etmez Alex'in kararını makul karşılar.

Pompei'den dönerken Alex ve İsabella dini bir törene katılırlar, mucizeye yakın bir olaya şahit olurlar. Coşan kalabalığın arasında kalan çift aniden günlerce devam eden, onları iten huzursuzluğun gerçek nedenini keşfeder, belki de ilk defa olarak aşklarını itiraf ederler.

FİLİM HAKKINDA

«Çok sevdiğim bir filimdir. İtalya'yı, Napoli'yi göstermek, dünyamızda artık tümü ile kaybolan, çok gerçek, araçsız, çok derin bir duygu olan «sonsuz yaşantı» duygusunun karıştığı o havayı canlandırmak benim için önemli bir şey idi.»

ROBERTO ROSSELLINI

«İtalya'da Seyahat'ın ortaya çıkması ile tüm filimler aniden on yıl yaşlandılar: gençlik kadar, çağdaş sinemanın bu kesin araya girişi kadar insafsız şey yoktur; bir karışıklığın içinde beklemekte olduğumuz

olayla nihayet karşılaşıyoruz... Filim çevirmeyi öğrenen bizlerin sineması işte budur.»

JACQUES RIVETTE

«Bu ruh hareketlerinin içten gelen, oldukça hasret dolu analizi çağdaş sinemanın en ince tahlillerinden biridir. Entrikalardan ve romanesktan sıyrılıp, olayların şartlandığı bir «iç» serüveni izleyip, «davranış»ın gerçek bir tahliline gittikçe yönelen ruhbilimsel sinemanın yeni şeklini ilân ediyor.»

JEAN MITRY

«İtalya'nın, 'turist' görüşünün kolayca deforme ettiği bir İtalya'nın, Napoli'nin yakınlarında kaynaşan, kalabalık sokakları, içli insanları, Capri'nin denizi ile yaşıyan bu İtalya'nın keşfi, manzaralara hayat ve ölüm kokan bir hava vermesini bilen Rossellini'nin en şiirsel keşfidir.»

EDOARDO BRUNO

YÖNETMEN

Roberto Rossellini 8 Mayıs 1906 da Roma'da doğmuştur. Lise öğrenimini tamamladıktan ve çeşitli işlerde çalıştıktan, sonra sinemaya teknik dekoratör ve kurgucu olarak girdi. Duce Enstitüsü için dört belge filmi yönettikten sonra 1941'de, Francesco De Robertis'in yardımı ile, ilk konulu filmi olan «Beyaz Gemi»yi çekti. 1945'te «Roma, Açık Şehir» ile yeni-gerçekçilik akımının örnek yapıtını verdi. O tarihten bugüne değin çeşitli türlerdeki denemelerinde kişiliğini ve dünya görüşünü açıklıyan Rossellini savaş sonrası yıllarında yönettiği yapıtlarla yeni bir akımın tarihçesinde ön plânda kalan, sayısız genç sinema sanatçısını etkiliyen bir kişi olmuştur.

Genellikle Rosselini polemikçi bir yönetmen sayılmaktadır; senaryoya, filmin hazırlanısına teknik imkânlara fazla önem vermez, özellikle insanlarla ilgilenir, onları gerçek bir şekilde canlandırmağa, yaşatmaya bakar. Gayesi insanları retorikten kurtarıp, kendilerinde, davranışlarında, tecrübelerinde ,şiirsel bir gerçekçilik keşfetmektir. Bu yüzden eleştirmenleri şaşırtan denemelere girişmiştir. Buna rağmen Rossellini'nin her yapıtı ayrı bir ilginçlik taşımaktadır. Denemelerin her biri, her yönden ve her şekilde, çağını anlamıya, keşfetmeğe çalışan bir sanatçının endişesinden doğmaktadır. Yer yer bu endişe sanatçıyı uçlara itiyorsa dahi bugüne değin yönettiği filimlerden çağdaş toplumumuzda insanların evrimini izlemek mümkündür.

FİLİMLERİ:

1936 — **FANTASIA SOTTOMARINA / Denizaltı fantezisi** — Belge filmi.

1937 — **PRELUDE A L'APRES-MİDİ D'UN FAUNE** — Belge filmi.

1940 — **IL RUSCELLO DI RIPASOTTILE / Ripasottile Deresi** — Belge filmi.

1941 — **LA NAVE BIANCA / Beyaz Gemi** Yönetici: Roberto Rossellini — Konu: Francesco De Robertis — Senaryo: Francesco De Robertis, Roberto Rossellini — Görüntü Yönetmeni: Emanuella Caracciolo — Müzik: Renzo Rossellini — Kurgu: Eraldo Da Roma — Oyuncular: Amatörler — Yapım: Scalera.

1942 — **UN PILOTA RITORNA / Bir pilot dönüyor** — Yönetici: Roberto Rossellini — Konu: Tito Silvio Mursino — Senaryo: Michelangelo Antonioni, Rosario Leone, Massimo Mida, Margherita Maglione, Roberto Rossellini — Görüntü Yönetmeni: Vincenzo Seratrice — Müzik: Renzo Rossellini — Oyuncular: Massimo Girotti, Michela Belmonte, Gaetano Masier, Piero Lulli — Yapım: A.C.I.

1943 — **L'UOMO DELLA CROCE / Haçlı Adam** — Yönetici: Roberto Rossellini — Konu: Asvero Gravelli — Senaryo ve konuşmalar: Asvero Gravelli, Alberto Consiglio, G. D'Alicandro, Roberto Rossellini — Dekor: Gastone Medin — Görüntü Yönetmeni: Guglielmo Lombardi — Müzik: Renzo Rossellini — Oyuncular: Alberto Tavazzi (Rhoswita Schmidt, Alberto Capozzi, Zoia Weneda, Doris Hild, Antonio Marietti, Piero Pastore — Yapım: Continentalcine.

1944/45 — **ROMA, CITTA' APERTA / Roma, Açık Şehir** — Yönetici: Roberto Rossellini — Konu ve Senaryo: Sergio Amidei, Federico Fellini — Görüntü Yönetimi: Ubaldo Arata — Müzik: Renzo Rossellini — Oyuncular: Aldo Fabrizi, Anna Magnani, Marcello Pagliero, Maria Michi, Harry Feist, Francesco Grandjacquet, Giovanna Galletti, Vito Annichiarico, Carla Rovere — Yapım: Excelsa Film.

1946 — **PAISA' / Hemşeri** — Yönetici: Ro-

berto Rossellini — Konu: Sergio Amidei, Federico Fellini, Roberto Rossellini — Senaryo: S. Amidei, F. Fellini, R. Rossellini, Alfred Hayes, Klaussmann, Marcello Pagliero — Görüntü Yönetimi: Otello Martelli — Müzik: Renzo Rossellini — Yönetici yardımcısı: Federico Fellini, Massimo Mida — Oyuncular: Maria Michi, Gar Moore, Marcello Pagliero, Dots M. Johnson, Harriet White, Renzi Avanzo, William Tubbs, Dale Edmonds — Yapım: OFİ — Rossellini, Rogers.

1944/46 — **DESIDERIO / Arzu** — Yönetici: Marcello Pagliero ve Roberto Rossellini — Konu: A.I. Benvenuti — Senaryo: Santangelo, M. Pagliero, Mario Monicelli, Giuseppe De Santis — Görüntü Yönetmeni: Rodolfo ve Guglielmo Lombardi — Oyuncular: Elli Parvo, Massimo Girotti, Carlo Ninchi, R. Smith — Yapım: SAFIR.

1947/48 — **L'AMORE / AŞK.** (I-LA VOCE UMANA: 2 — IL MIRACOLO / 1 — İnsan Sesi; 2 — Mucize) — Yönetici: Roberto Rossellini — 1) İnsan Sesi: Konu: Jean Cocteau'nun bir perdelik sahne oyunundan — Görüntü Yönetmeni: Robert Juillard — Dekor: Christian Bérard — Oyuncu: Anna Magnani — 2) Mucize: Konu: Federico Fellini — Senaryo: Federico Fellini, Tullio Pinelli — Görüntü Yönetmeni: Aldo Tonti — Yönetici Yardımcısı: F. Fellini — Oyuncular: Anna Magnani, F. Fellini — Yapım: Rossellini.

1948 — **LA MACCHINA AMMAZZACATTIVI / Kötüleri Öldüren Makine** — Yönetici: Roberto Rossellini — Konu: Eduardo De Filippo, Fabrizio Sarazani — Senaryo: Sergio Amidei, Giancarlo Vigorelli, Brusati, Ferri — Müzik: Renzo Rossellini — Görüntü Yönetmeni: Pino Santoni, Enrico Betti Berutto — Oyuncular: Giovanni Amato, Marilyn Buferd, Pietro Carloni, John Falletta, Gennaro Pisano, Helen Tubbs, Bill Tubbs — Yapım: Rossellini — Fincine.

1948 — **GERMANIA ANNO ZERO / Almanyanın Sıfır Yılı** — Yönetici: Roberto Rossellini — Konu: R. Rossellini — Senaryo: R. Rossellini, Carlo Lizzani, Max Kolpet — Görüntü Yönetmeni: Robert Juillard — Müzik: Renzo Rossellini — Kurgu: Findensein — Oyuncular: Edmund Meschke, Franz Cruger, Barbara Hintze, İngestraud Finze — Yapım: Tever Film-Sadfi.

1949 — **FRANCESCO, GIULLARE DI DIO / Tanrının Ozanı Francesco** — Yönetici: Roberto Rossellini — Konu: Aziz Francesco'nun dualarından — Senaryo: F. Fellini, R. Rossellini — Görüntü Yönetmeni: Otello Martelli — Müzik: Renzo Rossellini — Dekor: Virgilio Marchi — Yönetici yardımcısı: F. Fellini — Oyuncular: Aldo Fabrizi, Arabella Lemaitre ve amatör oyuncular — Yapım: Amato — Rizzoli.

1950 — **STROMBOLI, TERRA DI DIO / Stromboli, Tanrının Toprağı** — Yönetici: Roberto Rossellini — Konu: R. Rossellini — Senaryo: R. Rossellini ve Art Kohn — Görüntü Yönetmeni: Otello Martelli — Müzik: Renzo Rossellini — Kurgu: Roland Gross — Oyuncular: İngrid Bergman, Mario Vitale, Renzo Cesana, Mario Sponza — Yapım: Be-Ro Film — R.K.O.

1952 — **L'INVIDIA / İstek** (LES SEPT PECHES CAPITAUX / Yedi Günah'ın bir bölümü) — Yönetici: Roberto Rossellini — Konu: Colette'in «Kedi» hikâyesinden — Oyuncular: Andrée Debar, Orfeo Tamburi — Yapım: Filmcostellazione—Franco London Film.

1952 — **EUROPA 51 / 1951 Avrupası** — Yönetici: Roberto Rossellini — Konu: R. Rossellini — Senaryo: Sandro De Feo, Diego Fabbri, Mario Pannunzio, İvo Perilli, R. Rossellini — Görüntü Yönetmeni: Aldo Tonti.

1952 — **DOV'E LA LIBERTA / Özgürlük Nerede?** — Yön: Roberto Rossellini.

1952 — **SIAMO DONNE / Biz Kadınlar** — Yön.: R. Rossellini.

1953 — **VIAGGIO IN ITALIA / İtalya'da Seyahat** — Yönetici: Roberto Rossellini — Senaryo: R. Rossellini, Vitaliano Brancati — Görüntü Yönetmeni: Enzo Serafin — Oyuncular:

İngrid Bergman, George Sanders, Marie Mauban, Paul Muller, Françoise Arnoul — Yapım: İtalia Produzione — Junior Film — Sveva Film — Soc. Gen. Cinématographique.

1954 — **JEANNE AU BUCHER / Yakılan Jeanne D'Arc** — Yönetici: Roberto Rossellini — Konu: Paul Claudel'in sahne oyunundan ve Arthur Honegger'in oratoryosundan — Oyuncular: İngrid Bergman, Tulio Carminati, Miriam Pierazzini, Mario Prandelli, Saturno Meletti — Yapım: Produz. Cinema Associata.

1954 — **ANGST / Korku** — Yönetici: Roberto Rossellini — Konu: Stefan Zweig' in hikâyesinden — Senaryo: Sergio Amidei, Franz Treuberg — Görüntü Yönetmeni: Carlo Carlini — Oyuncular: İngrid Bergman, Mathias Wieman, Renate Mannhardt, Kurt Kreuger — Yapım: Aniene Film — Ariston Film.

1954 — **AMORI DI MEZZO SECOLO / Yarım Yüzyıl Aşkları** — Bir bölüm — Yönetici: Roberto Rossellini — Oyuncular: Antonella Lualdi, Franco İnterlenghi — Yapım: Excelsa-Roma Film.

1958 — **INDIA / Hindistan** — Belge filmi — Yönetici: Roberto Rossellini — Senaryo: R. Rossellini, Sonali Senroy Das Gupta, Fereydoun Hoveyda — Görüntü Yön.: Aldo Tonti — Müzik: Alain Daniélou — Yapım: Aniene Film — Union Générale Cinématographique.

1959 — **IL GENERALE DELLA ROVERE / General Della Rovere** — Yönetici: Roberto Rossellini — Konu: İndro Montanelli'nin bir hikâyesinden — Senaryo: Sergio Abimdi, Diego Fabbri, İndro Montanelli — Görüntü Yönetmeni: Carlo Carlini — Dekor: Piero Zuffi — Müzik: Renzo Rossellini — Oyuncular: Vittorio De Sica, Hannes Messemer, Sandra Milo, Giovanna Ralli, Anne Vernon, Vittorio Caprioli, Lucia Modugno — Yapım: Zebra Film, Gaumont.

1960 — **ERA NOTTE A ROMA / Roma'da Gece** — Yönetici: Roberto Rossellini — Senaryo: Sergio Amidei, R. Rossellini, Brunello Rondi, Diego Fabbri — Görüntü Yönetmeni: Carlo Carlini — Müzik: Renzo Rossellini — Oyuncular: Giovanna Ralli, Renato Salvatori, Leo Genn, Sergei Bondarchuk, Peter Baldwin, Paolo Stoppa, Enrico Maria Salerno, Hanness Messemer, Sergio Fantoni — Yapım: International Goldenstar — Films Dismages.

1960 — **VIVA L'ITALIA / Yaşasın İtalya** — Yönetici: Roberto Rossellini — Senaryo: Sergio Amidei, Petrucchi, Pisani — Görüntü Yönetmeni: Luciano Trasatti (Eastmancolor) — Müzik: Renzo Rossellini — Oyuncular: Renzo Ricci, Paolo Stoppa, Tina Louise, Giovanna Ralli ,Franco Interlenghi — Yapım: Cineriz-Tempo Film-Galatea-Francinex.

1961 — **ANIMA NERA / Kara Ruh** — Yönetici: Roberto Rossellini — Konu: Giuseppe Patroni Griffi'nin hikâyesinden — Senaryo: R. Rossellini, G. Patroni Griffi — Görüntü Yönetmeni: Luciano Trasatti — Oyuncular: Vittorio Gassman, Annette Stroyberg, Nadia Tiller, Yvonne Sanson, Eleonora Rossi Drago — Yapım: Documento Film.

1961 — **VANINA VANINI** — Yönetici: Roberto Rossellini — Konu: Stendhal' ın hikâyesinden — Senaryo: Rossellini, Solinas, Trombadori, Gruault — Görüntü Yönetmeni: Luciano Trasatti (Technicolor) — Müzik: Renzo Rossellini — Oyuncular: Sandra Milo, Laurent Terzieff, Martine Carol, Paolo Stoppa, İsabelle Corey — Yapım: Zebra Film - Orsay iFlm.

1962 — **BENITO MUSSOLINI** — Belge filmi — Yönetici: Pasquale Prunas ve Roberto Rossellini — Kurgu: Mario Serandrei, Romeo Ciatti — Müzik: Roberto Nicolosi — Açıklama: Enzo Biagi, Sergio Zavoli — Yapım: Galatea.

1962 — **ROGOPAG** / Bir bölüm — Yönetici: Roberto Rossellini — Senaryo: Roberto Rossellini — Görüntü Yönetmeni: Luciano Trasatti — Dekor: Flavio Mogherini — Müzik: Carlo Rustichelli — Oyuncular: Rosanna Schiaffino — Bruce Balaban — Yapım: Arco Film - Cineriz - Lyre.

TONI

jean renoir



TONİ

TONI yönetmen / JEAN RENOIR senaryo / CARL EINSTEIN, JACQUES LEBERT görüntüler / CLAUDE RENOIR müzik / BOZZI dekor / BOURELLY oyuncular / CATHERINE BLAVETTE, EDOUARD DELMONT, MAX DALBAN, JENNY HELIA, ANDREX, CELIA MONTALVAN, KOVECHEVITCH, BOZZI yapım / MARCEL PAGNOL 1934.

FİLMİN KONUSU

Martigues yakınlarındaki Crau tepelerinden biri üstünde, Berre gölü kıyısında parlak güneşi, sert sıcak iklimi ile insana gözüpeklik ve bezginlik, onurluluk ve zayıflık gibi ters özellikleri aynı zamanda veren bir doğanın ortasında İtalyan ve İspanyol asıllı küçük bir topluluk yaşar. Erkekler demiryolunda, taş ocaklarında ya da küçük tarlalarında çalışırlar. Kadınlar onlara yardım eder, evlerini pansiyon haline getirerek bir kaç kuruş kazanırlar.

Taş ocaklarında çalışan Toni, aynı zamanda oturduğu evin sahibi Marie'nin de sevgilisidir. Toni bir süre sonra Josepha adlı genç bir İspanyol kadınına delice tutulur. Josepha kolay elde edilen bir kadındır. Tam bir yosmadır. Önüne gelenle düşüp kalkabilmek için taş ocağının patronu Albert'i çeşitli olaylardan sonra öldüren Josepha, Toni ile ilişkisini sürdürür. Toni, Josepha'yı çok sevmektedir. Bu yüzden kadının suçunu üstüne alır. Ve hayatını feda eder. Josepha da bir süre sonra suçunu itiraf eder ve hapsedilir.

Jean Renoir burada kısaca ve kabaca özetlenen konuyu binlerce psikolojik ayrıntıyla zenginleştirmiştir.

FİLİM HAKKINDA

«Toni oyuncu yönetimi bakımından biraz eskimiştir. Ama oyuncular gene de çok başarılı. Toni'nin yapımcısı Marcel Pagnol'du. Fransız sinemasında kötü bir anlatım geleneğini temsil eden Pagnol gene de Renoir'ın niyetlerini anlamış ve ilk dört filmi başarılı olmayan bu yönetmene yeni bir şans vermişti. Filim bütünüyle gerçeğe dayanmaktadır. Görüntüleri ve olaylarıyla ilk anda dikkati çekmeyen bu alçak gönüllü filimden bazı sahneler belleğimize kazılmış olarak çıkarız. Durmadan hatırlarız bu sahneleri. Toni'de her şey günlük yaşantımızdaki gibidir. Ama aynı zamanda şiirle yüklüdür. Zamanla eskiyen bazı yanlarına karşın filim, İtalyan yenigerçekçilik akımının ve çağdaş sinemanın anahtar filmidir. Toni'nin yenigerçekçilik ve çağdaş sinemayla olan parelelliğini, gerçek bir olayı anlatmasına, adsız oyuncular kullanmasına bağlamak biraz eksik bir yargı olur. Böyle bir yargı Toni'nin bir anekdot ve bir oyuncu kullanma yönteminden ibaret olduğu sanısını uyandırır. Oysa gerçek olaylar Toni'nin en güçlü yanı değildir. Bu olaylar karakteristik olmaktan çok anekdot olarak kalıyorlar. Filimde gerçekçi ve güçlü olan yan toplumsal ortam'ın aydınlığa çıkarılışıdır. İtalya'da yenigerçekçiliğin yeni başarıya ulaştığı yıllarda Rossellini, De Sica ve Zavattini'ye ilk sorum şuydu: Toni'yi gördünüz mü? Üçü de adını bile duymamışlardı. Renoir İtalyan yenigerçekçiliği üzerindeki etkilerini daha sonraki filimleriyle de gösterecekti. Ama La partie de campagne'da Renoir'ın yardımcılığını yapan büyük yönetmen Visconti, Toni'den habersiz değildi. Gerek Ossessione, gerekse La Terra Trema, Toni'yle akraba filimlerdir. Anahtar-filim Toni ile İtalyan yenigerçekçiliğinden de önce, Fransız gerçekçiliğine giden yol açılmıştır. 1934-39 arasında sanatının en yüce noktasında bulunan Renoir, 1939'dan bu yana Toni'yle kıyaslanabilecek bir eser veremedi daha.»

GEORGES SADOUL
(Lettres Françaises 21.6.1956)

Oysa bizim hikâyemizde bir cinayet söz konusuydu, kan da akıyordu. Ceset çamaşırların arasında gizleniyordu. Bütün bunları filimden çıkarmak gerekti. Ve yazık oldu. İyi bir sahneydi çünkü.

Hikâye konusunu şöyle buldum. O yıllarda Martigues'de komiserlik yapan Jacques Mortier adında bir dostum vardı. Çok iyi yazılar yazıyordu. Yeşil Maymun adlı bir polis romanı da yazmıştı hattâ. Mortier Martigues'de Latin asıllı azınlık arasında geçen ve cinayetle sona eren bir kıskançlık olayıyla ilgili her çeşit belgeyi topladı. İkimiz de bu olaylar birbirine bağlanınca deyim yerindeyse, dramatik olmayan bir dramın, günlük olayların akışı ve doğallığı içinde gelişmesinden ilginç bir filim çıkabileceğine inanıyorduk. Konu üzerinde uzun uzun düşündük. Gerçek olayın kahramanlarının hayatta kalan yakınları tanımasınlar falan diye bazı değişiklikler yaptık. Ama olayın özüne, çevreye, insanlara dokunmadık. Halk filmi görünce görünmeyen bir alıcının gerçek olaylar meydana geldiği sırada gizlice oralarda dolaştığını ve her şeyi olduğu gibi saptadığını sansın istiyorduk. Bu türden bir isteği duyan yönetmenlerin ne ilkiydim ne sonuncusu. Ama bu filimde yapmak istediklerimi bir süre sonra İtalyan yenigerçekçilerinin mükemmelliğe ulaştırdıklarına tanık oldum.»

JEAN RENOIR

«Toni bazı bölümlerinin akışının ağır oluşu bir yana bırakılırsa ender raslanan nitelikteki bir sinema eseridir. Renoir'ın sessiz filimler evresinde elde ettiği ustalık, Toni'de daha da gelişmiş olarak ortaya çıkar. Hiç bir noktayı unutmaz Renoir, hiç bir önemli ayrıntıyı da dışarda bırakmaz. Görüntülerdeki iç hareketin büyük bir güçle verildiği ve plâstik hareketle ses hareketinin olağanüstü bir uyuşum içinde birleştiği böylesine bir filim karşısında duygulanmadan durulamaz.

Renoir, dolaysız, yalın, arınmış ve heyecanlı bir anlatımla bütün bu kadınların ve erkeklerin psikolojisini yansıtır. Kimileri onurlu davranılarıyla, kimileri ilkel hayvansılıklarıyla kimileri de burjuvazi ve onun getirdiği düzenin hem sinik, hem de şiddetli baskılarının kurbanı olmaya kadar götüren gözüpeklikleriyle karşımızda yaşamaya başlıyorlar. Bu tepe gerçekten inanılmaz derecede yaşayan bir yer oluyor: bu tepenin alınyazısını avucumuzun içi gibi biliyoruz: hem topografyasını, hem de izlenimlerini. Kokularını biliyoruz, titreyişlerini, zengin ışık değişimlerini biliyoruz. Bu sadelik çabası ve dolaysız anlatma gücü (sinemacıların belge-filim dürüstlüğü dedikleri şey) rol kesmeyen oyuncuların da yardımıyla büyük bir değer kazanıyor.»

LEON MOUSSINAC
1935

JEAN RENOIR

15 Eylül 1894'te Paris'te doğan Jean Renoir ünlü empresyonist ressam Auguste Renoir'in ikinci oğludur. 1919'da savaştan döndüğünde o da babası gibi plâstik sanatlarla ilgileniyor ve Seramikçi olmak istiyordu. Ancak, o yıllarda gördüğü New York esrarı, Kor Ateş gibi filmler bir de özellikle Chaplin'in filmleri genç Renoir'in yönünü sinemaya çevirdi.

Une vie sans joie/Neşesiz hayat adlı filmin senaryosunu yazdıktan sonra 1924'te La fille de l'eau/Su Kızı adlı filmini çevirdi. 1925 te gördüğü Folies des femmes/Kadınların Çılgınlığı, Renoir'i derinden etkiledi. Bu etki Renoir'in sonraki yıllarında edineceği bütün anlatım araçlarına Eric von Stroheim'in damgasını vuracaktır. Jean Renoir en önemli filimlerini 1926 - 1939 arasında çevirdi: Nana 1928, Le Petite Marchande d'Allumetes/Kibritçi Kız 1928, La Chienne/ Dişi Köpek 1931, La Nuit du Carrefour/Kavşak Gecesi 1932, Madame Bovary 1934, Toni 1934, Le Crime de Monsieur Lange/Bay Lange'in Suçu 1935, La Vie est a Nous / Hayat Bizimdir 1936, Les Bas-Fonds / Ayak Takımı 1936, Une Partie de Campagne/Bir Kır Gezintisi 1936, La Grande Illusion 1937, La regle du Jeu/Oyunun Kuralı 1939.

1940'da Amerikaya giden Renoir orada Fransada pek beğenilmeyen altı filim çevirdi. 1950'de Hindistan'da yaptığı Le fleuve/Irmak'tan sonra 1954'den bu yana gene vatanı Fransa'da filimler çevirmeye devam etti.

Jean Renoir bugün yalnızca Fransız sinemasının değil, bütünüyle yedinci sanatın en büyük yaratıcılarından biri sayılmaktadır. Son filimleri: Le Dejeuner sur l'Herbe/Kırlarda Kahvaltı 1959, Le Testament du Docteur Cardelier - Doktor Cordelier'nin Vasiyeti 1960, Le Caporal Epingle - Enselenen Onbaşı 1962.

HEMŞERİ/PAISA



roberto rosselini

HEMŞERİ
PAISA yönetmen / ROBERTO ROSSELLINI konu / SERGIO AMIDEI, FEDERICO FELLINI, ROSSELLINI senaryo / AMIDEI, FELLINI, ROSSELLINI, ROSSELLINI, ALFRED HAYES, MARCELLO PAGLIERO, KLAUSMANN görüntüler / OTELLO MARTELLI müzik / RENZO ROSSELLINI ses / OVIDIO DEL GRANDE oyuncular / sicilya bölümü: ROBERT VAN LOON, CARMELA SAZIO napoli bölümü: DOTS JOHNSON, ALFONSINO roma bölümü: GAR MOORE, MARIA MICHI firenze bölümü: HARRIET WHITE, RENZO AVANZO manastır bölümü: BILL TUBS romagna bölümü: DALE EDMONDS, CIGOLANI yapım / O.F.I. - CAPITANI FILM - FOREIGN FILM PRODUCTIONS INC.

FİLMİN KONUSU

Altı ayrı bölümde filim İtalya'nın çeşitli şehir ve bölgelerinde Amerikan ordusunun ilerleyişini izliyor.

Birinci bölüm :

Sicilya'ya ayak basan bir Amerikan bölüğü Sicilyalı bir genç kızın yardımından yararlanır. Amerikalılar tarafından, yanlışlıkla, ihanetle suçlandırılan kız daha sonra Alman kurşunlarına kurban gider.

İkinci bölüm :

Napoli'de sarhoş bir zenci M.P. sokaklarda sürünen bir çocuğa rastlar. Zencinin, New York'un şanı ve yüceliği hakkında, anlamsız, karışık konuşmalarını sabırla dinliyen çocuk sonunda askerin çizmelerini çalıp kaçar. Ertesi gün çocuğa yeniden rastlıyan zenci tehditlerle çizmelerinin iadesini ister ve çocukla birlikte yüzlerce kişinin, hayvan gibi, korkunç bir sefalet içinde yaşadıkları mağaralara gelir. Tüyler ürpertici manzaranın karşısında zenci dehşet içinde, utanarak uzaklaşır.

Üçüncü bölüm :

Roma'nın kurtuluşuna katılan Amerikalı bir asker altı ay sonra izinli olarak şehre döner. Gayesi Kurtuluş Gününde tanıdığı bir genç kızı bulmaktır. Kızı bulur oysa, geçen süre zarfında, kız artık sokağa düşmüştür. Geceyi beraber geçirirler. Ertesi sabah, asker daha uykuda iken, kız ayrılır ve delikanlıya eski adresini bırakır. İlk buluştukları odaya dönüp askeri bekler. Adresi, okumadan, cebine atan asker başka bir arkadaşı ile buluşur. Kâğıt parçası meydana çıkınca arkadaşı üzerindeki adresin kime ait olduğunu sorar. Delikanlı «Hiç, sadece bir orospunun adresi» deyip kâğıt parçasını yırtıp atar.

Dördüncü bölüm:

İkiye ayrılan, bir kısmı Amerikalılar, bir kısmı Almanlar tarafından işgal edilen Firenze şehrinde Amerikalı bir hastabakıcı partizanlarla savaşan sevgilisini arıyor.

Beşinci bölüm :

Üç askeri papaz — biri Katolik, biri Protestan ve biri Musevi — küçük bir dağın tepesinde bulunan bir manastıra gelip geceyi orada geçirir ve diğer papazlarla tanışırlar.

Altıncı bölüm :

Po nehrinin deltasında partizanlardan ve Amerikalı komandolardan birleşik bir grup cephanesiz kalıp Almanlar tarafından sarılır. Bataklıklarda hepsi Almanlar tarafından kurşuna dizilir, asılır, elleri bağlı olarak nehre atılır, ya da intihar ederler.

FİLİM HAKKINDA

«Paisa ufak kusurları ve büyük meziyetleri olan bir filimdir. Anlatımı dağınık, kurgusu kötü, yer yer anlamsız, çoğu bölümlerin izlenilmesi güç, seyirciden talep ettiği katılış sınırsız. Oysa geriye bir çok şey kalıyor! Roma bölümündeki dengeli, tutumlu, umutsuz trajedi; manastır bölümündeki çarpıcı insaniyet duygusu ve özellikle, son bölümünde umutsuz oysa sonuna kadar yılmıyan mücahitlerle bir birlik kuran deltanın acı, boş, merhametsiz görüntüleri.»

VERNON JARRAT

$8^1/_2$



federico fellini

SEKİZ BUÇUK

8 1/2 (OTTO E MEZZO) yönetmen / FEDERICO FELLINI senaryo / FELLINI, ENNIO FLAIANO, TULLIO PINELLI, BRUNELLO RONDI görüntüler / GIANNI DI VENANZO müzik / NINO ROTA dekor, giysiler / PIERO GHERARDI kurgu / LEO CATOZZO oyuncular / MARCELLO MASTROIANNI, CLAUDIA CARDINALE, ANOUK AIMEE, SANDRA MILO yapım / CLEMENTE FRACASSI 1963.

FİLMİN KONUSU

Filim yönetmeni Guido'yu hekimler bir kaplıcaya göndermişlerdir. Büyük bir karamsarlık içinde olan Guido son filmi üzerinde çalışamamaktadır. Üstelik çevresini saran yakınları — karısı, metresi, filim yapımcısı, senaryocusu — da anlayışlı davranmamaktadırlar. Önceleri bu insanların davranışları Guido'yu uzun boylu tedirgin etmez. Çünkü bulunduğu yer onu durmadan birtakım anılara, görüntülere, düşlere, yarı gerçekleşmiş güzelliklere doğru itmektedir. Bu görüntüler daha çok yaşlı ve genç kadınların görüntüleridir. Bunların gerisindeyse bir ana ve kilise saplantısı Guido'nun hayal gücünü etkiler. Düşlerinde anasıyla karısı birbirlerinin yerini tutar, haremde halayıklar Guido'yu çocukluğunda yıkandığı bir teknede yıkarlar, içmelerde ise kadınlar aşırı derecede süslü şapkalarıyla, unutulmuş bir çağın soluk giysileriyle kutsal sudan içerek dolaşırlar.

Kiliseye gelince — bu sanatçının portresinde de, James Joyce'un Stephen'inde olduğu gibi, genç adama kadınlardan korkması öğretilmiştir. Guido çocukluğunda papazların yönetimindeki bir okulda okurken arada bir arkadaşlarıyla kaçıp deniz kıyısında La Saraghina adlı dev anası gibi bir yosmayı oynatırlar. Guido bu kaçamaklarından birinde papazlara yakalanır ve yaptığı işin ne büyük bir günah olduğu kendisine unutamayacağı bir yılgıyla anlatılır. Guido artık yetişkin bir erkektir. Ama içmelerde bir kardinale mutluluğu nasıl bulabilirim diye sorduğu zaman, Kardinal gerçeğe yalnız kilise yoluyla varılacağını söyleyince ister istemez ürperir Guido. Kilise uzlaşmasız iki yol gösterir: Tanrının yolu, Şeytanın yolu. Fellini'nin görüntülerle çağrışım tekniği burada en başarılı örneklerinden birini verir: Caesar'ın adının anılmasıyla hamam bölümüne geçilir, havludan togalarına sarınmış Romalıların buharlar içindeki yüzleri görünür. Bu görüntü Michelangelo'nun «Cehennem»ini anıştırarak seyirciyi kardinal'le karşılaşma sahnesine hazırlar. Şeytanın yolu ise içmelerdeki şık kadınların ve modayı yansıtan sokakların parıltısıyla verilir. Guido şeytanın yolunu seçmiştir, çünkü mutluluğu genç ,lekesiz bir kızın güzelliğinde bulur.

Proust'un «Yitirilmiş zamanı ararken»inde küçük bir «Madeleine» bisküitinin kendini neden onca mutluluğa boğduğunu açıklayamaması gibi Guido da mutlu oluşunu ancak «herşey eskiden olduğu gibi... Kendim de olmak istediğim gibi değil de olduğum gibiyim» diyerek açıklayabilir. Filmin sonunda Guido'nun hayatına karışmış olan bütün insanlar bir sirk şenliği içinde el ele tutuşarak bir halka yaparlar. Guido ancak kendisi de bu halkaya bugünkü ve çocukluğundaki görüşüyle katılarak kendisini yıkımdan kurtarabilir. Onun yapacağı filim kendisini, yalanları, korkuları, saplantılarıyla — olduğu gibi — gösteren bir filim olmalıdır.

Mantık dışı öğeler girmelidir ki uydurma bir simgecilik ağı, zorlama anlamlar ortadan kalksın, yalansız ve içten görüntüler belirsin. Karısının «Yalan da doğru da aynı şey mi senin için» sorusuna Guido yalanların ve kaçışların da bütünün bir parçası, gerçeği aramanın bir parçası olduğu karşılığını verebilir.

ALMANYA SIFIR YILI/GERMANIA ANNO ZERO



roberto rossellini

ALMANYA SIFIR YILI

GERMANIA ANNO ZERO yönetmen / ROBERTO ROSSELLINI konu / ROSSELLINI senaryo / ROSSELLINI, CARLO LIZZANI, MAX KOLPET görüntüler / ROBERT JUILLARD müzik / RENZO ROSSELLINI kurgu / FINDENSEIN oyuncular / EDMUND MESCHKE, FRANZ CRUGER, BARBARA HINTZE, INGESTRAUD FINZE, SANRA MANYS, ERIC GUHNE, ERNST PITTSCHAU, HEDY BLANKNER yapım / TEVER FILM - SADFI 1948.

FİLMİN KONUSU

Koehler ailesi, Berlin'in harabelerinde güç, sefil bir yaşantı sürdürüyor. Baba Koehler usandırıcı, oysa kuşağının sorumluluğunu taşıyan («Biz Almanlar servetimizi enflâsyona, oğullarımızı da Hitler'e verdik») bir kimsedir. Büyük oğlu Karl, cepheden dönen, tevkif edilmek korkusu içinde saklanan, işi gücü olmıyan eski bir Nazi; kızı Eva ise gündüzün ev işlerile meşgul olan, geceleri eğlence yerlerinde kendisini satan, güçlü oysa uçuruma sürüklenmiş bir kadındır.

Koehler'lerin bir de küçük oğulları var: oniki yaşındaki Edmund. Günlerini Berlin sokaklarında, harabelerde geçiren, çeşitli işlerle, karaborsacılıkla ailesine yardım etmeğe çalışan Edmund.

Edmund'un güç, sefil, anlamsız, dengesiz yaşantısını daha da karıştıran bir kimse var: eski öğretmeni.

Nazi, cinsi sapık öğretmenin sözlerine kanan Edmund günün birinde öz babasını öldürecektir. Öldürecektir çünkü, öğretmenin değimi ile, baba Koehler gereksiz, hiç bir işe, hiç kimseye yaramıyan, ailesine yük olan bir yaratıktır.

Cinayetten sonra Edmund, yararlı bir iş yapmış olmanın heyecanı içinde, öğretmeni ile karşılaşıyor; oysa kendisini teşvik eden, cinayetin nedenlerini açıklıyan öğretmen ondan kaçıyor, onu suçluyor. Yaptığı hareketin anlamsızlığını, kötülüğünü anlıyan Edmund harabelerde intihar ediyor sonunda.

FİLİM HAKKINDA

«Almanya'nın Sıfır Yılı belirli bir yenilik taşımayıp, anlamlı bir gelişim çizgisinin en uygun noktasında yer alıyor. Bundan önceki iki filminde olduğu gibi, Rossellini Almanlara karşı duyduğu derin ilgiyi belirtip, onlara işgal altındaki İtalya'da, olayların kenarında duran, otoriter nazilerin uşakları pozunda faşist kuvvetlerinden çok daha önemli ve faal bir rol veriyor. Bununla Rossellini gerçek olaylara karşı hürmetini bir kez daha belirtiyor.

Sanatçı dâvayı derinleştirmek, konuyu geliştirmek ihtiyacını duyup Almanya'ya göç ediyor.

Bu karşılaşmadan güzelliği zamanla anlaşılacak, bugüne değin çoğu eleştirmenler tarafından tutulmıyan, olağanüstü bir yapıt doğuyor.»

GIUSEPPE FERRARA
(Yeni İtalyan Sineması Firenze, Le Monnier 1957)

Almanya'nın Sıfır Yılı karşısında duyduğum hayal kırıklığının nedenini keşfettiğimi sanıyorum: bu bir filim değil, Rosselini'nin bize vermek istediği yapıtın eskizidir. Haklı olarak denilebilir ki çok kısa olan bu filim, aynı zamanda fazla uzundur. Bu şekli ile, ve Paisa'ya yakışır bir tarzda, bir sinema hikâyesi için yeterli malzeme taşıyor. Bu yönden filim bir yoğuşum eksikliğine kurban gidiyor.»

ANDRE BAZIN
(L'Ecran Français No. 189, 1949)

Rossellini yaşattığı dünyadan daha acı ve gerekli bir şekilde kopuyor; gördüklerini, gördüğü gibi ani ve emprovize bir şekilde anlatıyor; kişiler yaratmıyor, insanları geçmişleri ve anlamları ile kabul ediyor. Rossellini genç çocuğun cesedini kucaklayıp Avrupa'ya gösteriyor; Roma'lı papaz, Sicilya'lı kız, Firenze'li partizan gibi zavallı Alman çocuğu da bir kurbandır, aynı düşmanın kurbanı. Yıl sıfırla kapanıyor.»

GIAN LUIGI RONDI
(İtalyan Sineması Bugün - Roma, Bertetti 1953)

nijat özön • italyan yeni gerçekçilik akımının sanaryocuları

İtalyan yeni gerçekçilik akımı üzerine irili ufaklı incelemeler yayımlandı; yeni gerçekçilik çeşitli açılardan ele alındı, ancak nedense bu akıma büyük emeği geçen senaryocuların durumu bugüne kadar karanlıkta kaldı. Bu ihmal bir dereceye kadar mâzur görülebilir, nedeni de şu: Her hangi bir yeni gerçekçi filmin senaryosunu kimin yazdığını merak edip de göz atarsanız orada bir ya da iki ad değil, aşağı yukarı yarım düzineye yakın ad görürsünüz. Gerçekte bu yeni gerçekçi akıma değil İtalyan sinemasına özgü bir niteliktir; en eskisinden en yenisine, en kötüsünden en iyisine kadar bütün filimler için bu böyledir. Dolayısiyle böyle bir çalışma içinde her senaryonun payını değerlendirmek ya çok güç ya da çok vakit imkânsızdır. Ne var ki, bütün bunlara rağmen yeni gerçekçi akımın senaryocularını topluca tanıtmak yine de yerine getirilmesi gereken bir görevdir. Aşağıdaki küçük biyo-filmografi notları bu amaçla hazırlanmıştır. Burada bu senaryocuların çalışmasındaki başlıca özellikleri de belirtmek yerinde olur. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, bu senaryocular her filim için kalabalık bir takım olarak çalışmaktadırlar. Yine bu takımlar çok kez aynı kimselerden meydana gelmektedir. Bunun olumlu yanı, böyle bir takım çalışması sonunda çıkan filimlerin birlik, bütünlük göstermesidir. Olumsuz yönü de bazan tekrara yol açmasıdır. Bir başka özellik, öbür bir çok sinemadakinin aksine İtalya'da yönetmenin senaryo çalışmalarına mutlaka katılmasıdır. Bazan bu katılış, bir yönetmen-senaryocu ikizine yol açacak kadar amaç ve deyiş birliğine varabilmektedir: (De Sica-Zavattini, Visconti-Cecchi d'Amico, Fellini-Flaiano-Pinelli, De Santis-Puccini, Bolognini-Pasolini...) Yeni gerçekçi bir senaryocunun gelişmesi genellikle şu yolu izlemektedir: Sinema eleştirisi-senaryo-yönetmenlik. Senaryolardan çoğunun özgün senaryo oluşu da bir başka özelliktir. Ama bu durum, edebiyat ile sinema ilişkisinin ileri bir dereceye varmasına da engel olmamaktadır. Yeni gerçekçiliğin sinema kadar edebiyat alanında da yer alması bu ilişkiyi hem kolaylaştırmakta hem de kaçınılmaz şekle sokmaktadır. Moravia, Pasolini, Pratolini, Brancati, Alvero, Fabbri... gibi yazarların yalnız malzeme vermekle kalmayıp doğrudan doğruya senaryo çalışmalarına katılmaları, hatta bunun dışında yönetmen yardımcılığı, oyunculuk, yönetmenlik yapmaları bunu açıkça göstermektedir. Aşağıda görüleceği gibi bütün bu çalışmaları yapan senaryocular iki düzineyi zor aşmaktadır. Bunlardan da sürekli olarak yeni gerçekçi filimlerde çalışanlar bir düzine kadardır.

(NOT: Aşağıdaki filmografilerde yalnız başka yönetmenler için yapılan senaryo çalışmaları yer almaktadır; senaryocuların kendi filimleri ya da kendi filimleri için yaptıkları senaryo çalışmaları bunun dışında bırakılmıştır. Filimlerde çok kez beş altı senaryocu çalıştığından, bir filmin bütün senaryocuları ancak bir kere gösterilmiş, ondan sonra «ortaklaşa» sözüyle belirtilmiştir. Yeni gerçekçi akımın dışında kalan ya da önemsiz filimlerde de yine çalışmanın «ortaklaşa» yapıldığı belirtilmekle yetinilmiştir. «Y» yönetmen kısaltması, «S» senaryo kısaltmasıdır.)

KAYNAKLAR

ALVARO, Corrado

Yazar, gazeteci, sinema eleştiricisi, 15-4-1895'te San Luca'da doğdu, 11-6-1956'da Roma'da öldü. 1915'ten başlıyarak şiir ve hikâye kitapları, romanlar yayımladı. Çeşitli yazılarında sinema ve tiyatro konularını ele aldı. 1938'den sonra doğrudan doğruya hem sinemada, hemde tiyatroda çalışmağa başladı.

FİLİMLERİ: 1938: **Terra di nessunu - Issız toprak** (Y: Baffico), 1947: **Caccia tragica - Feci av** (Y: De Santis, S: Antonioni, Lizzani, Zavattini, Barbaro, Pinelli, De Santis), 1950: **Patto col diavolo — Şeytanla antlaşma** (Y: Chiarini, S: Amidei, Cecchi d'Amico, Serandrei, Chiarini), 1952: **Roma ore 11 — Acı lokma** (Y: De Santis, S: Sonego, Franchina, Puccini, Petri, Zavattini).

Alvaro'nun imzası yeni gerçekçiliğin yalnız iki filminde (**Feci av, Acı lokma**) yer almakta, üstelik Antonioni, Zavattini, Cecchi d'Amico, Pinelli... gibi usta senaryocuların adıyla birleşmektedir. Bu bakımdan Alvaro'nun bu çalışmalardaki payını değerlendirmeğe çalışmanın remil atmaktan farkı olamaz. Doğrudan doğruya Alvaro'nun bir konusundan geliştirilen **Şeytanla antlaşma**'nın sıradan bir filim olması bu değerlendirmeyi güçleştirmektedir.

AMIDEI, Sergio

Yapımcı. 30-10-1904'te Trieste'de doğdu. 1924'te sinemanın çeşitli kollarında çıraklık döneminden geçmeğe başladı. Bir yandan da iktisat ve ticaret öğrenimi yapıyordu. 1938'de senaryoculuğa başladı; Margadonna, Gambino, Malasomma, Campogallini, Gallone, Bragaglia... gibi yönetmenlerin önemsiz filimlerinde senaryo çalışmalarıyla bu alandaki tecrübesini artırdı. Emmer'in filimlerinden bazılarının ayrıca yapımcılığını üstlendi.

BAŞLICA FİLİMLERİ: 1938: **Pietro Micca** (Y: Vergano, S: Ortaklaşa), 1940: **Cuori nella tormenta — Fırtınalı gönüller** (Y: Campogallini), 1942: **Gelosia — Kıskançlık** (Y: Poggioli, S: ortaklaşa), 1943: **Tristi amori — Kederli aşklar** (Y: Gallone), **T'amero sempre — Seni hep seveceğim** (Y: Camerini, S: ortaklaşa), 1945: **Roma città aperta — Roma açık şehir** (Y: Rossellini, S: Fellini, Rossellini), 1946: **Sciuscià — Kaldırım çocukları** (Y: De Sica, S: Franci, Viola, Zavattini, De Sica), **Paisà** (Y: Rossellini, S: Fellini, Haines, Rossellini), 1948: **Anni difficili — Güç yıllar** (Y: Zampa, S: Brancati, Fulcignoni, Evangelisti), **La macchina ammazzaccattivi — Yaramazları öldüren makina** (Y: Rossellini, S: Vigorelli, Brusati, Ferri), **Sotto il sole di Roma — Roma güneşi altında** (Y: Castellani, S: E. Cecchi, Margadonna, Tozzi), 1950: **Domenica d'agosto — Ağustosta bir pazar** (Y: Emmer, S: Brusati, Macchi, Zavattini, Emmer), **Stromboli, terra di Dio — Stromboli** (Y: Rossellini, S: Rossellini, Art Kohn), 1951: **Parigi è sempre Parigi — Paris hep Paris'tir** (Y: Emmer, S: Ortaklaşa), 1952: **La ragazze di piazza di Spagna — İspanyol alanındaki kız** (Y: Emmer, S: Emmer), 1953: **Anni facili — Kolay yıllar** (Y: Zampa, S: Brancati, Talarico, Zampa), **Cronache di poveri amanti — Fakir âşıkların hikâyesi** (Y: Lizzani, S: Dagnino, Mida, Lizzani), 1954: **Terza liceo — Lisenin üçüncü sınıfı** (Y: Emmer, S: Bernari, Pratolini, Emmer), **La paura/Die angst — Korku** (Y: Rossellini, S: Treuberg), 1955: **Racconti romani — Roma hikâyeleri** (Y: Franciolini, S: Moravia, Age, Scarpelli, Rosi), **Il bigamo — İki karılı** (Y: Emmer, S: Age, Scarpelli), 1957: **Il momento piu bello — En güzel an** (Y: Emmer, S: G. Amidei, Pratolini), 1959: **Il general della Rovere — General della Rovere** (Y: Rossellini, S: Montanelli, Fabri, Rossellini); 1960: **Era notte a Roma — Roma'da geceydi** (Y: Rossellini, S: Fabbri, Rondi, Rossellini), 1961: **Fantasmi a Roma — Roma'da hayaletler** (Y: Pietrangeli, S: Ortaklaşa), 1962: **Il processo di Verona — Verona duruşması** (Y: Lizzani, S: Pirro), **Anni ruggenti — Cümbüşlü yıllar** (Y: Zampa, S: Ortaklaşa), 1963: **Liolà** (Y: Blasetti, S: Ortaklaşa), 1964: **La vita agra — Acı hayat** (Y: Lizzani, S: L. Bianciardi' nin romanından, Vincenzoni), **La fuga — Kaçış** (Y: Spinola, S: Ortaklaşa).

Amidei'nin önemli çağı, Roma nazilerin elindeyken Rossellini ve Fellini'yle gizlilik içinde hazırladığı **Roma açık şehir**'le başlar, yine Rossellini ve Lizzani'nin filimleriyle devam eder. Ancak Amidei bu dönemde de ilk senaryoculuk çağının başlıca özelliği olan özü zayıf, biçim ve ritmi güçlü senaryolarının biraz daha iyicelerini Zampa ve özellikle Emmer'in filimlerinde sürdürür. Böylelikle Amidei çalışmasını bir ayağı yeni gerçekçilikte öbür ayağı «senaryocu filmi» denebilecek ve senaryocu ustalıklarının yer aldığı filimlerde günümüze kadar sürdürmüştür.

ANTONIONI, Michelangelo

Yönetmen. 29-9-1912'de Ferrara'da doğdu. İktisat ve ticaret öğreniminden geçti. Ferrara'da gazetecilik yaptı, sonra Roma'ya gitti. Sinemayla gazeteci ve eleştirici olarak ilgilendi. Özellikle «Bianco e Nero» ve «Cinema» gibi sinema dergilerinde yazıları çıktı. Rossellini'nin **Un pilota ritorna**'sıyla senaryoculuğa başladı. Fulcignoni'nin **I due foscari**'sinde yönetmen yardımcılığı yaptı. 1943' te başladığı **Gente del Po** adlı belge filmi ancak 1947'de tamamlıyabildi. 1950'de **Cronaca di un amore** ile ilk uzun filmini verdi.

FİLİMLERİ: 1942: **Un pilota ritorno — Bir pilot dönüyor** (Y: Rossellini, S: Leone, Betti, Mida, Gherardi), **I due Foscari** (Y: Fulcignoni, S: Ortaklaşa), **1947: Caccia tragica — Feci av** (Y: De Santis, S: Ortaklaşa), 1952: **Lo sceicco bianco — Beyaz şeyh** (Y: Fellini, S: Pinelli, Fellini).

1950'den sonra dünya sinemasının en önemli sa-

natçılarından biri olarak ortaya çıkan Antonioni'nin yeni gerçekçilikle ilk ilişkisi «Biaco e Nero» ve «Cinema» dergilerindeki eleştirme ve kuramsal yazılarıyla olmuştur. 1943'ten sonraki belge filimlerinde bu görüşleri uygulamaya geçirmiştir. Özellikle **Feci av**'a bu iki değişik tecrübesinin ağırlığını kattığı söylenebilir.

BARBARA, Umberto

Yazar, sinema kuramcısı, yönetmen. 3-1-1902'de Acireale'de doğdu. 19-3-1959'da Roma'da öldü. Genç yaşta tiyatro çalışmalarına başladı, oyunlar yazdı, gazetecilik yaptı. 1933'te belge filimlerle sinemaya geçti. 1937'de ilk uzun filmi **L'ultima nemica**'yı çevirdi. Aynı yıl «Centro Sperimentale di Cinematografia» adındaki İtalyan Sinema Enstitüsü'nde öğretmenliğe başladı, çalışmalarının çoğunu sinema eğitimine ve kuramlarına ayırdı. Roberto Longhi ile sanat üzerine filimler çevirdi.

FİLİMLERİ: 1940: **La peccatrice — Günahkâr** (Y: Palermi), 1941: **Paure d'amare — Sevmek korkusu** (Y: Amleto), 1942: **Via delle cinque lune — Beş ay sokağı** (Y: Chiarini), 1948: **Caccia tragica — Feci av** (Y: De Santis, S: Ortaklaşa).

Barbaro, senaryolarından ve filimlerinden çok sinema konusundaki kuramsal çalışmaları, eleştirileri ve öğretmenliğiyle yeni gerçekçilik üzerinde etkide bulunmuştur, hattâ bu akımın isim babası da Barbaro'dur. Eisenstein, Pudovkin, Balazs gibi ünlü sinema kuramcılarının eserlerini İtalyancaya kazandırdığı gibi kendisi de sinema üzerine bir çok kitap yazmıştır. Bunlardan biri de senaryoculuk üzerine yazılmış «Film: sogetto e sceneggiatura»dır ve konunun temel kitaplarından sayılmaktadır. Ancak çok kez rastlandığı gibi, Barbaro da sağlam kuramsal görüşlerini aynı güçle uygulayamamıştı. **Feci av**'ın yarım düzüne senaryocusu arasından Barbaro'nun payını ayırmak imkânsızdır. Yine kendisi kadar güçlü bir kuramcı olan Chiarini'nin filimlerindeki senaryo çalışmaları ise pek parlak sayılamaz.

BRANCATI, Vitaliano

Romancı, oyun yazarı. 24-7-1907'de Pachino'da doğdu. 25-9-1954'te Torino'da öldü. 1928'de edebiyat hayatına atıldı, fakat en önemli çalışmaları 1941'den sonraki dönemdir. 1942'de Freda'nın **Don Cesare di Bazan** filminde senaryoculuğa başladı.

BAŞLICA FİLİMLERİ: 1942: **La bella addormentata — Uyuyan güzel** (Y: Chiarini, S: Ortaklaşa), 1943: **Enrico IV — Dördüncü Hanri** (Y: Pastina, S: Ortaklaşa), 1944: **Silenzio, si gira — Susun filim çevriliyor** (Y: Campogallini), 1948: **Anni difficili — Güç yıllar** (Y: Zampa, S: Kendi hikâyesinden, ortaklaşa), 1950: **E'primavera — İşte ilkbahar** (Y: Castellani, S: Cecchi d'Amico, Zavattini), **Vulcano — Kahpenin intikamı** (Y: Dieterle), 1951: **Guardie e ladri — Jandarmalar ve hırsızlar** (Y: Steno ve Monicelli, S: Flaiano, Maccari, Fabrizi, Steno, Monicelli), **Signori, in carrozza! — Baylar, arabalara!** (Y: Zampa, S: Ortaklaşa), 1952: **Tre storie proibite — Üç yasak hikâye** (Y: Genina, S: 1. ve 2. bölümlerin konusu, Patti, Maccari, De Feo, Perilli, Genina), **Altri tempi — Geçmiş zaman** (Y: Blasetti), 1953: **Anni facili — Kolay yıllar** (Y: Zampa, S: ortaklaşa), 1954: **Dov'è la libertà — Toto kaldırım yosması** (Y: Rossellini, S: Pietrangeli, Rossellini), **Viaggio in Italia — İtalya'da gezi** (Y: Rossellini, S: Rossellini), **L'arte d'arrangiarsi — Zamana uymak sanatı** (Y: Zampa, S: Zampa).

Yeni gerçekçiliğin gidişi üzerinde Brancati, sanat yönünden çok getirdiği ahlâk anlayışıyla etkide bulundu. Çağdaş İtalyan edebiyatının en önemli kişilerinden olan Brancati, yergici tutumunu sinemaya da yansıttı; alışılmadık durumları, kişileri romanlarından perdeye aktardı. Bundan dolayı Brancati'nin en başarılı senaryoları, yeni gerçekçilik akımının yergi ve mizahla karışımını veren Zampa'nın filimleri için hazırladıklarıdır.

CECCHI D'AMICO, Suso (Giovanna)

21-7-1914'te Roma'da doğdu. Tanınmış edebiyatçı, senaryocu ve yapımcı Emilio Cecchi'nin kızı. Roma'daki Chateaubriand Fransız lisesinde okudu, Cambridge'te İngiliz edebiyatı öğrenimi yaptı. Dış Ticaret Dairesi'nde çalışırken İngilizce ve Fransızcadan çeviriler yaptı. Savaşın bitiminde Visconti'nin sahneye koyduğu yabancı oyunları (Hemingway'den «Beşinci kol», Caldwell'den «Tütün yolu»...) çevirdi. Flaiano'nun yardımiyle gazeteciliğe başladı. Yine Flaiano ve Moravio ile Théophile Gautier'nin «Avatar»ını senaryo biçimine getirdi, 1946'da Castellani'nin **Mio figlio professore** filminin senaryosuyla sinemaya geçti.

BAŞLICA FİLİMLERİ: 1946: **Mio figlio professore — Profesör oğlum** (Y: Castellani, S: ortaklaşa), **Vivere in pace — Yaşamak arzusu** (Y: Zampa, S: Tellini, Fabrizi, Zampa), **Roma città libera — Roma özgür şehir** (Y: Pagliero, S: Flaiano, Mercanti, Pagliero), **Il delitto di Giovanni Episcopo — G. E.'nun suçu** (Y: Lattuada, S: Fabrizi, Fellini, Telli, Lattuada), **L'onorevole Angelina — Saygıdeğer Angelina** (Y: Zampa, S: Tellini, Magnani, Zampa), 1948: **Ladri di biciclette — Bisiklet hırsızı** (Y: De Sica, S: Biancoli, Franci, Gherardi, Guerrieri, Zavattini), 1950: **E' Primavera — İşte ilkbahar** (Y: Castellani, S: ortaklaşa), 1951: **Miracolo a Milano — Milano'da mucize** (Y: De Sica, S: Chiari, Franci, Zavattini, De Sica), 1952: **Buongiorno, elefante — Günaydın fil** (Y: Franciolini, S: Zavattini), **Bellissima — En güzel** (Y: Visconti, S: Rosi, Visconti), **Altri tempi — Geçmiş zaman** (Y: Blasetti, S: ortaklaşa), **Processo alla città — Şehre açılan dâva** (Y: Zampa, S: Gianni-

ni, Fabbri, Vasile, Zampa), 1953: **Siamo donne — Biz kadınlar** (Y: Visconti), **I vinti — Yenilmişler** (Y: Antonioni, S: Fabbri, Vasile, Antonioni), **La signora senza camelie — Kamelyasız kadın** (Y: Antonioni, S: Maselli, P.M. Pasinetti, Antonioni), 1954: **Tempi nostri — Zamanımız** (Y: Blasetti), **Senso — Günahkâr gönüller** (Y: Visconti, S: C. Boito'dan, Visconti), 1955: **Le amiche — Kadınlar arasında** (Y: Antonioni, S: Pavese'den, De Cespedes, Antonioni), 1957: **Le notti bianche — Beyaz geceler** (Y: Visconti, S: Dostoyevski'den, Visconti), 1958: **La sfida — Meydan okuma** (Y: Rosi, S: Provenzale, Rosi), 1959: **Estate violenta — Şiddetli yaz** (Y: Zurlini, S: Prosperi, Zurlini), **I magliari** (Y: Rosi, S: Griffi, Rosi), 1960: **Rocco e suoi fratelli — Düşman kardeşler** (Y: Visconti, S: Pratolini, Campanile, Franciosa, Medioli, Visconti), **Risate di gioia — Neşeli kahkaha** (Y: Monicelli, S: Moravia'dan Incorcci, Scarpelli, Monicelli), 1961: **Salvatore Giuliano** (Y: Rosi, S: Provenzale, Solinas, Rosi), 1962: **Boccacio '70 (Il lavoro — Çalışma** bölümü, Y: Visconti), 1963: **Gli indifferenti — Kayıtsızlar** (Y: Maselli, S: Moravia'dan), **Il gattopardo — Leopar** Y: Visconti, S: Tomasi Lampedusa'dan, Campanile, Franciosa, Medioli, Visconti), 1964: **Casanova '70** (Y: Monicelli, S: Age, Scarpelli, Guerra, Salvioni, Monicelli), 1965: **Vaghe stelle dell'Orso — Büyük Ayı'nın soluk yıldızları** (Y: Visconti, S: Medioli, Visconti), **Giulietta degli spiriti — Ruhların Giulietta'sı** (Y: Fellini, S: Rondi, Flaiano, Pinelli, Fellini).

Cecchi d'Amico senaryolarıyla gerek nicelik gerek nitelik yönünden İtalyan sinemdasında ve yeni gerçekçilik akımında Zavattini'ye eş bir yer tutmaktadır. Filmografisi, savaş sonrası İtalyan sinemasının en önemli yönetmenlerinin ve filimlerinin çoğunu içine alır. Özellikle Visconti'nin 1951'den sonraki bütün filimlerinin senaryosunda Cecchi d'Amico'nun imzası vardır. Bununla birlikte Cecchi d'Amico aynı kolaylıkla örneğin Blasetti, Camerini, Monicelli, Zampa... ile de çalışabilmektedir. Zaten ilk ününü Zampa'nın **Yaşamak arzusu** ile yapmış ve bir «nastro d'argento — Gümüş kuşak» kazanmıştır. Düzenli çalışması, kadınca inceliği, zekâsı ve zevkiyle İtalyan sinemasının en çok aranılan senaryocusudur.

CHIARINI, Luigi

Sinema eleştiricisi, kuramcı ve yönetmeni. Roma'da 20-6-1900 de doğdu. Hukuk öğrenimi yaptı; edebiyat hayatına atıldı, «Quadrivio» dergisini çıkardı, edebiyat eleştirileri yazdı. 1935'te «Centro Sperimentale»yi kurdu, bunun başına geçti. 1935'te «Cinematografo» adlı ilk kitabıyla önemli kuramsal çalışmalara başladı, birbiri ardından «Cinque capitoli sul film», «La regio», «Il film nei problemi dell'arte», «Il film nella battaglia delle idee», «Panorama del cinema contemporaneo»... kitaplarını yayımladı (1935-1957). 1937 de İtalya'nın en önemli sinema dergisi olan «Bianco ve Nero»yu kurdu, 1951 e kadar yönetti. 1940 ta senaryoculuğa, 1942 de yönetmenliğe başladı. Son üç yıldır Uluslarası Venedik Film Festivali'ni yönetmektedir.

BAŞLICA FİLİMLER: 1940: **La peccatrice — Günahkâr** (Y: Palermi, S: ortaklaşa), 1952: **Stazione termini — Son istasyon** (Y: De Sica, S: Zavattini, Prosperi), 1953: **Amore in città — Şehirde aşk** (Y: Antonioni, Lizzani, Risi, Fellini, Lattuada, Maselli, Zavattini, S: Zavattini, Ghione, Ferreri, Corsi), **Siamo donne — Biz kadınlar** (Y: Visconti, Guarini, Franciolini, Zampa, Rossellini, S: Zavattini, Cecchi d'Amico), **La fiammata — Ateş** (Y: Blasetti, S: Kistemaeker'in oyunundan, Benvenuti, Brancati, Mercati, Pinelli), **Tempi nostri — Zamanımız** (Y: Blasetti, S: ortaklaşa).

Chiarini de tıpkı çalışma arkadaşı Barbaro gibi İtalyan sinemasının en önemli kuramcılarından ve eğitimcilerindendir, bundan dolayı da savaş öncesinden sonrasına kadar bir çok sinemacının yetişmesinde doğrudan doğruya ya da dolayısıyla etkili olmuştur. Görüşleri bakımından Zavattini'yle aynı şeyleri savunan (bk. Zavattini) Chiarini de çok vakit Barbaro gibi kendi filimlerinde bunları aynı güçle uygulayamamıştır.

DE CONCINI, Ennio

9-12-1923 te Roma'da doğdu. Felsefe öğrenimi yaptı. 1941-42 yıllarında üç güldürüsünü sahneye koydu. Savaştan sonra gazeteciliğe başladı. 1945 te **Sciuscià'da** De Sica'nın yardımcılığıyla sinemaya geçti. **Caccia tragica'nın** senaryosuna katıldı. Bir süre sinemadan uzak kaldıktan sonra 1950 de yeniden senaryoculuğa döndü.

BAŞLICA FİLİMLERİ: 1947: **Caccia tragica — Feci av** (Y: De Santis, S: ortaklaşa), 1950: **Il brigante Musolino — Hancının kızı** (Y: Camerini, S: Perilli, Steno), 1951: **Sensualità — Şehvet** (Y: Fracassi, S: ortaklaşa), 1952: **I sette dell'Orsa Maggiore — Büyük Ayı'nın yedisi** (Y: Coletti, S: ortaklaşa), 1953: **Attila** (Y: Francisi, S: ortaklaşa), **Ulisse** (Y: Camerini, S: ortaklaşa), 1954: **Mambo** (Y: Rossen, S: ortaklaşa), 1955: **La risaia — Kanlı pirinç** (Y: Matarazzo, S: ortaklaşa), **La bella mugnaia — Değirmenci güzeli** (Y: Camerini, S: ortaklaşa), 1956: **Suor Letizia — Hemşire Letizia** (Y: Camerini, S: ortaklaşa), 1957: **Il grido — Çığlık** (Y: Antonioni, S: Bartolini, Antonioni). De Concini, **Feci av** ile **Hancının kızı**'ndan sonra 1957 deki **Çığlık'a** kadar Ponti — Le Laurentiis yapımı olan bir çok sıra filminin senaryosuna katıldı. Bu dönemdeki en önemli çalışmaları yeni gerçekçilik dışında kalan ve üstün yapım niteliği taşıyan **Mambo, Ulisse, Guerra e pace** gibi filimlerdir. De Concini yeni gerçekçiliğin ikinci derecede senaryocularındandır.

DE SANTIS, Giuseppe

Yönetmen. 11-2-1917 de Fondi'de doğdu. Hukuk öğrenimi yaptı. Centro Sperimentale'nin yönetmenlik bölümünü bitirdi. Gazetecilik yaptı. «Cinema» dergisinde eleştiriler yayımladı. 1940 ta Mastrocinque'nin **Don Pasquale** (Y: Mastrocinque), 1942: **Ossessione — Tutku** Y: Visconti, S: J. M. Cain'in romanından, Alicata, Pietrangeli, Puccini, Visconti), 1943-46: **Desiderio — İstek** Y: Rossellini), 1946: **Il sole sorge ancora — Güneş yine doğar** (Y: Vergano, S: Lizzani, Vergano), **Ultimo amore — Son aşk** (Y: Chiarini, S: ortaklaşa), 1951: **Il Capitano di Venezia — Venedik'li yüzbaşı** (Y: Puccini, S: ortaklaşa).

De Santis, «Cinema» «Bianco e Nero» dergilerinde kümelenen Puccini, Pietrangeli, Antonioni, Lizzani, Visconti... gibi gençlerin arasında İtalyan sinemasında gerçek dışı tutumlara karşı en sert hücumlarda bulunan bir eleştiriciydi. Bu yönden yeni gerçekçiliğin doğmasında büyük payı vardır. **Caccia tragica, Non c'è pace tra gli ulivi** gibi filimleriyle de bu akımın en iyi eserlerinden birkaçını vermiştir. Yeni gerçekçiliğin ilk örneği olan **Ossessione**'nin senaryosundaki payı büyüktür; aynı şey **Güneş yine doğar** için de söylenebilir. Ancak De Santis daha sonraki filimlerinde, en çok da dış baskılar yüzünden, aynı niteliği sürdürememiştir.

FABBRI, Diego

Oyun yazarı, gazeteci. 2-7-1911 de Forli'de doğdu. 1928-37 arasında bir çok güldürü yazdı ve doğduğu şehirde sahneye koydu. Sonra Roma'ya yerleşti, tiyatro eleştiricilerinin dikkatini çeken oyunlar yazdı. 1940 ta Katolik Sinema Merkezi'nin Genel Sekreterliği'ne atanarak sinemayla meşgul olmağa başladı. Savaştan sonra sinema ve tiyatro çalışmaları daha yoğunlştı. 1945-48 rasında «Orbis Film»in sanat danışmanlığını yaptı.

BAŞLICA FİLİMLERİ: 1945 **La porta del cielo — Göğün kapısı** (Y: De Sica, S: Franci, Zavattini, Musso, De Sica), 1946: **Un giorno nella vita — Hayatta bir gün** (Y: Blasetti, S: Chiari, Majano, Blasetti, Zavattini), 1949: **Fabiola** (Y: Blasetti, S: ortaklaşa), 1950): **La beauté du diable — Şeytanın güzelliği** (Y: Clair, S: Salacrou, Clair), 1952: **Verginità — Bakirelik** (Y: De Mitri, S: ortaklaşa), **Processo ala città — Şehre açılan dâva** (Y: Zampa, S: ortaklaşa), **Europa '51 — 1951 Avrupa'sı** (Y: Rossellini, S: De Feo, Pannunzio, Perilli, Rossellini), **I vinti — Yenilmişler** (Y: Antonioni, S: ortaklaşa), 1954: **Il seduttore — Baştan çıkarıcı** (Y: Rossi, S: Kendi güldürüsünden, Benvenuti, Guerra, Leoni, Prosperi, Radice, Sonego, Rossi), 1957: **La diga sul Pasifico — Okyanus'a karşı** (Y: Clément, S: Perilli, Clément). 1959: **Il general della Rovere — General della Rovere** (Y: Rossellini, S: ortaklaşa), 1960: **Era notte a Roma — Roma'da geceydi** (Y: Rossellini, S: ortaklaşa), 1965: **Il magnifico cornuto — Muhteşem boynuzlu** (Y: Pietrangeli, S: Maccari, Scola, Strucchi). Ugo Betti'den sonra çağdaş tiyatrodaki katolik yazarların en önemlisi sayılan Fabbri, bir yandan da tam anlamıyla katolik bir yazar değildir. Çünkü genellikle katolikliğin katı kalıplarından ayrılmıştır. Bunu yalnız yazılarında değil, davranışlarında da göstermiş, bu arada faşizme karşı koymuş, hristiyanlık ile marxism arasında bir «ortak zemin» aramağa koyulmuş, hattâ zaman zaman «komünist katolikler» denilen topluluğa yakınlık göstermiştir. Senaryo çalışmalarında da arada bir bu eğilimin etkilerine rastlanmaktadır. Örneğin danışmanı bulunduğu yapımevinin, senaryocusu da olduğu **Şehre açılan dâva** ve **Yenilmişler** gibi filimlerde.

FELLINI, Federico

Yönetmen, oyuncu. 20-1-1920 de Rimini'de doğdu. Düzenli bir öğrenim yapamadı. Bir ara evinden kaçarak at cambazhanesinde çalıştı. Sonra gazetelerde resimli romanlar yaptı; Roma'ya giderek haftalık bir mizah dergisinde çalıştı. 1939-40 arasında Macario'nun oynadığı filimlerde «gülütçülük» (gag man) yaptı. 1941 de senaryoculuğa başladı, 1950 de Lattuada'yla (**Luci del varietà**'yı çevirerek yönetmenliğe geçti.

BAŞLICA FİLİMLERİ: 1941: **Documento Z 3 — Belge Z 3** (Y: Guarini, S: ortaklaşa), 1942: **Quarta pagina — Dördüncü sayfa** (Y: Manzari, Gambino, S: ortaklaşa), 1943: **Campo de' fiori — Çiçek tarlası** (Y: Bonard, S: ortaklaşa), 1945: **Roma città aperta — Roma açık şehir** (Y: Rossellini, S: ortaklaşa), 1946: **Paisà** (Y: Rossellini, S: ortaklaşa), 1947: **Il delitto di Giovanni Episcopo — G. E.'nun suçu** (Y: Lattuada, S: ortaklaşa), 1948: **Senza pietà — Merhametsiz dünya** (Y: Lattuada, S: Pinelli, Lattuada), **In nome della legge — Kanun namına** (Y: Germi, S: Pinelli, Germi), **Il mulino del Po — Po değirmeni** (Y: Lattuada, S: Bachelli'nin romanından, Pinelli, Lattuada), **L'amore** (**Il miracolo** bölümü, Y: Rossellini, S: Pinelli, Rossellini, ayrıca oyuncu), 1949: **Francesco, giullare di Dio — Francesco, Tanrı'nın soytarısı** (Y: Rossellini, S: Rossellini), 1950: **Il cammino della speranza — Umut yolu** (Y: Germi, S: Pinelli, Germi), 1951: **La città si difende — Suçlu gençlik** (Y: Germi, S: Comencini, Pineli, Mangione, Germi), 1952: **Europa '51 — 1951 Avrupa'sı** (Y: Rossellini, S: ortaklaşa), **Il brigante di Tacca del Lupo — Tacca del Lupo haydutu** (Y: Germi, S: Bacchelli'nin hikâyesinden, Pinelli, Tozzi, Germi), 1958: **Fortunella** (Y: De Filippo, S: Flaiano, Pinelli).

1950 den sonraki sinema sanatçılarının en önemlilerinden sayılan Fellini 1941 den savaşın sonuna kadar sekiz senaryo yazdı, bunlardan bazılarında Zavattini'yle de çalıştı. Bununla birlikte bu

yıllarda yeşermeğe başlıyan yeni gerçekçilik akımına yabancı kaldı; ancak 1944-45 te Rossellini'nin **Roma açık şehir**'iyle bu akımına katıldı, fakat gerek bunda gerekse **Paisà**'da Rossellini ağır basıyordu, **L'amore**'den sonra ise Fellini ağır basmağa başladı. Nitekim **L'Amore, Europa '51** ve **Francesco**'da daha sonra Fellini'nin filimlerinde rastlanılan dinsel, ahlâki ve mistik öğeler yavaş yavaş beliriyordu. Fakat bu arada Fellini'nin gerek senaryolarında gerekse **La strada**'ya (1954) kadarki filimlerinde çok kez tam bir yeni gerçekçi olarak çalıştığını belirtmek gerekir.

FLAIANO, Ennio

Gazeteci, yazar. 5-3-1910 da Pescara'da doğdu. Mimarlık öğrenimi yaptıktan sonra çeşitli dergi ve gazetelerde sinema ve tiyatro eleştiriciliğine başladı. 1942 de senaryolar yazarak sinemaya geçti.

BAŞLICA FİLİMLERİ: 1942: **La danza del fuoco — Ateş dansı** (Y: Simonelli S: ortaklaşa), 1946: **Roma città libera / La notte porta consiglio — Roma özgür şehir** (Y: Pagliero, S: ortaklaşa), 1948: **Fuga in Francia — Fransa'ya kaçış** (Y: Soldati, S: Musso, Soldati), 1950: **Luci del varietà — Varyete ışıkları** (Y: Lattuada, Fellini, S: Pinelli, Fellini, Lattuada), 1951: **Parigi è sempre Parigi — Paris hep Paris'tir** (Y: Emmer, S: ortaklaşa), **Lo sceicco bianco — Beyaz şeyh** (Y: Fellini, S: Fellini, Pinelli) 1953: **I Vitelloni — Aylaklar** (Y: Fellini, S: Fellini, Pinelli, Barjavel, Morise) 1954: **La strada — Sonsuz sokaklar** (Yöneten: Fellini, Senaryo: Pinelli, Fellini), **La donna del fiume — Nehir kızı** (Y: Soldati, S: ortaklaşa), **Camilla** (Y: Emmer, S: Sonego, Emmer), **Peccato che sia una canaglia — Yan sokaklar kraliçesi** (Y: Blasetti, S: ortaklaşa), **La romana — Roma'lı dilber** (Y: Zampa, S: Moravia'nın romanından, Moravia, Zampa), 1955: **Il bidone — Kalpazanlar çetesi** (Y: Fellini, S: Pinelli, Fellini), 1957: **Le notti di Cabiria — C.nın geceleri** (Y: Fellini, S: Pinelli, Fellini), 1958 **Fortunella** (Y: De Filippo, S: ortaklaşa), 1960: **La dolce vita — Tatlı hayat** (Y: Fellini, S: Pinelli, Fellini), 1961: **La notte — Gece** (Y: Antonioni, S: Guerra, Antonioni), 1962: **Boccacio '70 (Le tentazioni del dottor Antonio** bölümü, Y: Fellini, S: Pinelli, Fellini), 1963: **8 1/2** (Y: Fellini, S: Pinelli, Rondi, Fellini), 1965: **Giulietta degli spiriti — Ruhların Giulietta'sı** (Y: Fellini, S: ortaklaşa).

Yönetmen-senaryocu Fellini ile senaryocu Flaino ve Pinelli'nin meydana getirdiği üçlü, İtalyan sinemasının en dikkate değer senaryocu-yönetmen takımıdır. Flaiano'nun kendine özgü nitelikleri en çok Pagliero'nun **Roma özgür şehir**'inde görülebilir.

LIZZANI, Carlo

Yönetmen, eleştirici, sinema tarihçisi. 3-4-1922 de Roma'da doğdu. «Cinema» ve «Bianco e Nero» dergilerinde sinema eleştirileri yazdı. Savaştan sonra Vergano'nun **Il sole sorge ancora**'sında yönetmen yardımcısı, senaryocu ve oyuncu olarak sinemaya geçti. 1950 de belge filimciliğine başlaladı, ertesi yıl **Achtung! Banditi!** ile uzun filme geçti.

FİLİMLERİ: 1946: **Il sole sorge ancora — Güneş yine doğar** (Y: Vergano, S: ortaklaşa), 1947: **Caccia tragica — Feci av** (Y: De Santis, S: ortaklaşa), 1948: **Germania anno zero — Almanya sıfır yılı** (Y: Rossellini, S: ortaklaşa), **Riso amaro — Acı pirinç** (Y: De Santis, S: ortaklaşa), 1949: **Non c'è pace tra gli ulivi — Zeytinliklerin altında sükûn yok** (Y: De Santis, S: Puccini, De Libero, De Santis), 1961: **Orazi e Curiazi — Horas'lar ile Curias'lar** (Y: Baldi, S: ortaklaşa).

Lizzani, «Cinema» ile «Bianco e Nero» dergilerinde kalem savaşlarıyla yeni gerçekçiliğe yol açan genç eleştiricilerdendir. Bir sinema kooperatifi kurarak meydana getirdiği **Achtung! Banditi!** ve Pratolini'nin romanından aktardığı **Cronache di poveri amanti** akımın en önemli filimlerinden sayılır. Lizzani mücadeleci ve bağımlı tutumunu filimlerinde olduğu kadar katıldığı senaryo çalışmalarında da gösterdi. İtalyan sinemasını özellikle gerçekçe açıdan ele alan önemli bir sinema tarihi («Il cinema italiani», 1953, 1961) kaleme aldı.

MARGADONNA, Ettore Maria

30-11-1893 te Palena'da doğdu. İktisat öğrenimi yaptı. Gazeteciliğe başladı, sonra sinemaya geçti. 1932 de «Cinema ieri e oggi» adında bir kitap yayımladı. Aynı yıl Almanya'ya giderek sinema incelemelerinde bulundu. 1935'te İtalya'ya dönerek senaryoculuğa başladı.

BAŞLICA FİLİMLERİ: 1937: **Gli uomini non sono ingrati — İnsanlar nankör değildir** (Y: Brignone, S: ortaklaşa), 1942: **Malombra** (Y: Soldati, S: ortaklaşa), 1946: **L'ultimo amore — Son aşk** (Y: Chiarini, S: ortaklaşa), **Il bandito — Haydut ıstırabı** (Y: Lattuada, S: Biancoli, Pinelli, Tellini, Lattuada), 1947: **Sotto ile sole di Roma — Roma güneşi altında** (Y: Castellani, S: ortaklaşa), **Senza pietà — Merhametsiz dünya** (Y: Lattuada, S: Kendi konusundan, ortaklaşa), 1951: **Due soldi di speranza — İki paralık umut** (Y: Castelani, S: T. De Filippo, Castellani), 1953: **Pane, amore e fantasia — Aşk ve hayal** (Y: Comencini), 1954: **Scuola elementare — İlk okul** (Y: Lattuada, S: ortaklaşa).

Otuz yıldan beri senaryoculuk yapan Margadonna yeni gerçekçilik akımına 1946 da **Il bandito**'yla başladı ,altı yıl bu akıma yardımcı olduktan sonra **Pane, amore e...** serisiyle sulandırılmış, pembeleştirilmiş, vodvilleştirilmiş bir çeşit popüler yeni gerçekçilik çığırına yol açtı, ondan sonra da dikkate değer her hangi bir senaryo vermedi. **Mer-**

hametsiz dünya ile **İki paralık umut**'un doğrudan doğruya Margadonna'nın tasarladığı bir konuya dayandığını belirtmek yerinde olur.

MIDA, Massimo

Asıl adı Massimo Puccini. Yazar Mario Puccini'nin oğlu, senaryocu ve yönetmen Gianni Puccini'nin kardeşi. 5-5-1917 de Falconara Marittima'da doğdu. Hukuk öğrenimi yaptı. Cento Sperimentale'nin yönetmenlik bölümünü bitirdi. «Cinema» ve «Bianco e Nero»da sinema üzerine yazılar yayımladı. 1942 de senaryoculuğa başladı. Savaş sırasında Havacılık Bakanlığı'nın sinema bölümünde çalıştı. Savaştan sonra gazetecilik ile senaryoculuğu birlikte yürüttü. 1951 de **Campione del monde** ile belge filimlere başladı. Son zamanlarda kısa belge filimler çevirmektedir.

BAŞLICA FİLİMLERİ: 1952: **Un pilota ritorno — Bir pilot dönüyor** (Y: Rossellini, S: ortaklaşa), 1946: **Paisà** (Y: Rossellini, S: ortaklaşa), 1950: **Persiane chiuse — Kapalı pancurlar** (Y: Comencini, S: ortaklaşa), 1951: **Achtung! Banditi! — Dikkat! Haydutlar!** (Y: Lizzani, S: Sonego, Dagnino, Giuliani, Lizzani), 1952: **Ai margini della metropoli — Başkentin kıyısında** (Y: Lizzani, S: D'Alessandro, Ferrau, Lizzani), 1953: **Cronache di poveri amanti — Fakir âşıkların hikâyesi** (Y: Lizzani, S: ortaklaşa), 1955: **Lo svitato — Kaçıklar** (Y: Lizzani, S: Fo, Lizzani), 1956: **Londra chiama Polo Nordo — Casuslar çarpışıyor** (Y: Coletti, S: ortaklaşa).

Mida, yalnız senaryoculukla kalmadı gerek **Paisà**'da, gerekse Lizzani'nin filimlerinde yönetmen yardımcılığı da yaparak bu çalışmalara doğrudan doğruya katıldı. «Cinema» ve «Bianco e Nero»daki yazılarıyla olduğu kadar Rossellini üzerine yazdığı bir kitap ve G. Valdarno'yla İtalyan direnme hareketinin sinemada işlenişini inceleyen «La resistenza nel cinema italiano» (1958) kitabıyla da yeni gerçekçiliği destekledi.

MORAVIA, Alberto

Romancı, sinema eleştiricisi, oyuncu, yönetmen. Asıl adı A. Pincherle'dir. 22-11-1907 de Roma'da doğdu. Gençliğini İtalya ve İsviçre'deki sanatoryumlarda geçiren Moravia kendi kendine okuyarak yetişti. 1929 da «Gli indifferenti»yle edebiyat hayatına yankılar uyandırarak başladı. 1943 ten sonra sinemada da çalışmağa başladı.

FİLİMLERİ: 1943-45: **La freccia nel fianco — Böğre saplanan ok** (Y: Lattuada, S: ortaklaşa), 1951: **Ultimo incontro — Son raslaşma** (Y: Franciolini, S: ortaklaşa), 1952: **La provinciale — Aşkım satılmaz** (Y: Soldati, S: Kendi hikâyesinden), 1953: **Tempi nostri — Zamanımız** (Y: Blasetti, S: ortaklaşa), 1954: **La romana — Roma'lı dilber** (Y: Zampa, S: Kendi romanından, Flaiano, Zampa), **La donna del fiume — Nehir kızı** (Y: Soldati, S: ortaklaşa), 1955: **Peccato che sia una canaglia — Yan sokaklar kraliçesi** (Y: Blasetti, S: Kendi hikâyesinden, ortaklaşa), **Racconti romani — Roma hikâyeleri** (Y: Franciolini, S: Kendi derlemelerinden), 1958: **Racconti d'estate — Yaz hikâyeleri** (Y: Franciolini), 1960: **I delfini — Yunus balıkları** (Y: Maselli, S: ortaklaşa), **La giornata balorda — Aptalca gün** (Y: Bolognini, S: Kendi hikâyesinden, Pasolini, Marco Visconti, Bolognini), **La ciociara — Kızım ve ben** (Y: De Sica, S: Kendi romanından, Zavattini), **Risate di gioia — Neşeli kahkaha** (Y: Comencini, S: ortaklaşa), 1963: **Gli indifferenti — Kayıtsızlar** (Y: Maselli, S: Kendi romanından, ortaklaşa), **Una domenica d'estate — Bir yaz pazarı** (Y: Petroni, S: Pirro, Baratti, Magnani), **Ieri, oggi e domani — Dün, bugün ve yarın** (Y: De Sica, S: Zavattini, De Filippo, Zanuso), 1964: **Le ore nude — Çıplak saatler** (Y: Vicario, S: Kendi hikâyesinden, Guerra, Vicario).

Moravia, çağdaş İtalyan yazarları içinde sinemayla en içli dışlı olanı, İtalyan sinemasını en çok etkiliyenidir. Önce sinema eleştiricisi olarak, sonra senaryocu, bazan oyuncu olarak, bir ara yönetmen olarak sinemayla uğraştı. Fakat Moravia'nın romanlarının etkisi daha büyüktür. Faşist rejimindeki Roma'nın yaşayışını büyük bir açıklık ve çıplaklıkla anlatan eserleri edebiyattaki yeni gerçekçiliğin örnekleri olarak birbiri ardından sinemaya aktarıldı. Bir yandan İtalyan burjuvazisinin boşluğunu veren, bir yandan da cinsel sorunları, özellikle yeni yetmelerin ve gençlerin cinsel sorunlarını açık yüreklilikle ortaya koyması, 1960 dan sonraki yeni kuşak yönetmenlerini de etkiledi.

PASOLINI, Pier Paolo

Yazar, şair, eleştirici, yönetmen, oyuncu. 1922 de Bologna'da doğdu. Babasının sürekli olarak yer değiştirmesi dolayısiyle İtalya'nın bir çok yerini dolaştı. Sonra Bologna Üniversitesi'ne devam etti. 1943 te savaş dolayısiyle annesinin memleketi olan Casarsa'ya gidip 1949 a kadar burada kaldı. Aynı yıllarda edebiyat hayatına atıldı. Roma'ya gitti, «Ragazzi di vita», «Una vita violenta» gibi yankılar uyandıran romanlarını verdi. 1954 te senaryoculuğa başladı. 1960 ta Lizzani'nin **Il gobbo**'sunda oyunculuk da yaptı. 1961 de ilk filmini (**Accattone**) çevirdi.

BAŞLI FİLİMLERİ: 1954: **La donna del fiume — Nehir kızı** (Y: Soldati, S: ortaklaşa), 1956: **Le notti di Cabiria — C.nın geceleri** (Y: Fellini, S: ortaklaşa), 1957: **Giovani mariti — Genç kocalar** (Y: Bolognini, S: Franciosa, Campanile), 1959: **La notte brava — İyi gece** (Y: Bolognini, S: ortaklaşa), **Morte di un amico — Bir arkadaşın ölümü** (Y: Rossi, S: ortaklaşa), **Il bell'Antonio — Yakışıklı Antonio** (Y: Bolognini, S: ortaklaşa), 1960: **La giornata balorda — Aptalca gün** (Y: Bolognini, S: ortaklaşa), **La viaccia — Toy bir delikanlı** (Y: Bolognini, S: Pratolini, Franciosa, Campanile), 1961: **La ragazza in vetrina — Cam-**

daki kız (Y: Emmer, S: Sonego, Martino, Marinucci, Emmer).
Senaryolarından başka «La sfida» romanı F. Rosi, «Una vita violenta» romanı Heusch ve Rondi tarafından perdeye aktarılan Pasolini, Moravia ile birlikte sinemayla ilişkisi en sıkı olan bir yazardır. Zaten Moravia ile birlikte çağdaş Roma'lı yazarların en büyüğü sayılır. 1957 Cannes Film Festivali'nde **Genç kocalar**'ın senaryosu için en iyi senaryo ödülünü arkadaşlarıyla paylaşan Pasolini özellikle Bolognini ile çalışmalarında başarı kazanmış, şiir dolu dünyasını **La notte brava**'ya da vermiştir. Pasolini aynı zamanda genç kuşak yönetmenlerinin üzerinde en çok tartışılanıdır.

PERILLI, Ivo

Dekorcu, yönetmen. 10-4-1902 de Roma'da doğdu. Mimarlık öğrenimi yaptı. Podrecca tiyatrosunda dekorcu ve kostümcü olarak çalıştı. 1931 de sinemaya dekorcu olarak girdi, 1933 te senaryoculuk ve yönetmenlik yapmağa başladı. Savaştan önce Camerini'nin filimlerinden çoğunda dekorcu, yönetmen yardımcı, senaryocu olarak çalıştı.
BAŞLICA FİLİMLERİ: 1933:**T'amero sempre — Seni hep seveceğim** (Y: Camerini, S: ortaklaşa), 1934: **Daro un milione — Bir milyon vereceğim** (Y: Camerini, S: ortaklaşa), 1938: **Batticuore — Yürek çarpıntısı** (Y: Camerini, S: ortaklaşa), 1948: **Riso amaro — Acı pirinç** (Y: De Santis, S: ortaklaşa), 1950: **Il brigante Musolino — Hancının kızı** (Y: Camerini, S: ortaklaşa), 1951: **Europa '51 — 1951 Avrupa'sı** (Y: Rossellini, S: ortaklaşa), 1953: **Ulisse** (Y: Camerini, S: ortaklaşa), 1954: **Mambo** (Y: Rossen, S: ortaklaşa), **I cavalieri della regina — Kraliçenin atlıları** (Y: Bolognini, S: ortaklaşa), 1955: **La bella mugnaia — Değirmenci güzeli** (Y: Camerini, S: ortaklaşa), 1956: **Guerra e pace — Harp ve sulh** (Y: K. Vidor, S: ortaklaşa), **Uomini e lupi — İnsanlar ve kurtlar** (Y: De Santis, S: Guerra, Le Santis), 1957: **La diga sul Pacifico — Okyanus'a karşı** (Y: Clément, S: ortaklaşa), 1958 **Tempeste — Büyük isyan** (Y: Lattuada, S: ortaklaşa), 1960: **Jovanka e le altre — Jovanke ve öbürü** (Y: M. Ritt, S: ortaklaşa), 1961: **I briganti italiani — İtalyan haydutları** (Y: Camerini, S: ortaklaşa).
1931 den beri sinemanın çeşitli kollarında çalışan Perilli, senaryoculuk alanında çok büyük bir başarı göstermiş sayılmazsa da yine de dikkati çeken çalışmalar yapmıştır. Son yıllarda iş filimlerine yönelmeden önce **Acı pirinç, Hancının kızı, 1951 Avrupa'sı, İnsanlar ve kurtlar**, senaryo tecrübelerini Camerini'nin başarılı güldürülerinde edinen Perilli'nin istediği vakit yeni gerçekçiliğe ayak uydurabileceğini göstermektedir.

PETRI, Elio

Yönetmen. 1929 da Roma'da doğdu. Teknik öğrenim yaparken politikaya atıldı. 1949 da sinema eleştiriciliğine başladı. 1952 de De Santis'in **Acı lokma**'sında senaryoculuk ve yönetmen yardımcılığı yaptı. Belge filimleri çevirdi. 1961 de **Assassino** ile yönetmenliğe başladı.

BAŞLICA FİLİMLERİ: 1952: **Roma ore 11 — Acı lokma** (Y: De Santis, S: ortaklaşa), 1956: **Uomini e lupi — İnsanlar ve kurtlar** (Y: De Santis, S: ortaklaşa), 1953: **Un marito per Anna Zaccheo — A. Z.'ya bir koca** (Y: De Santis, S: Zavattini, Puccini, De Santis), 1954: **Giorni d'amore — Aşk günahları** (Y: De Santis: De Libero, Puccini, De Santis), 1958: **La strada lunga d'un anno/Cesta duga godinu dana — Bir yıllık yol** (Y: De Santis, S: ortaklaşa), 1960: **Il gobbo — Kambur** (Y: Lizzani, S: Vincenzoni, Pirro, Lizzani), **La garçonnière — Garsonyer** (Y: De Santis, S: Guerra, Pirro, Giraldi, De Santis), 1963: **I mostri — Canavarlar** (Y: Risi, S: Age, Scarpelli, Scola, Maccari, Risi).

1960 tan sonraki yeni kuşak yönetmenlerin en önemlilerinden biri sayılan Petri, tıpkı De Santis, Lizzani gibi «bağımlı» sanatçılardandır. Bu yönetmenler için yaptığı senaryo çalışmalarında da aynı özelliği gösterir.

PIETRANGELI, Antonio

Yönetmen, eleştirici. 19-1-1919 da Roma'da doğdu. Tıp öğrenimi yaptı, fakat edebiyat ve sinema eleştiriciliğinde karar kıldı. 1942 de Visconti'nin yanında senaryoculuğa başladı. 1953 te **Il sole negli occhi** filmiyle yönetmenliğe geçti.

BAŞLICA FİLİMLERİ: 1942: **Ossessione — Tutku** (Y: Visconti, S: ortaklaşa), 1947: **Gioventu perduta — Kaybolan gençlik** (Y: Germi, S: ortaklaşa), 1948: **Fabiola** (Y: Blasetti, S: ortaklaşa), 1950: **Due mogli sono troppe — İki karı fazladır** (Y: Camerini, S: ortaklaşa), 1951: Europa '51 — 1951 Avrupa'sı (Y: Rossellini, S: ortaklaşa), 1952: **Dov'è la libertà? — Toto kaldırım yosması** (Y: Rossellini, S: Rossellini, S: Rossellini), 1953: **La lupa — Dişi kurt** (Y: Lattuada, S: Verga'dan, Malerba, Lattuada), 1961: **Il carabiniere a cavallo — Atlı jandarma** (Y: Lizzani, S: ortaklaşa).

Pietrangeli «Cinema», «Bianco e Nero» dergilerinde yeni gerçekçilik akımına yol açmak için mücadele eden genç eleştirici kuşağın en önemlilerindendir. Bu akımın ilk filmi Tutku'nun senaryosuna katılan Pietrangeli bunu ne kadar bilinçli yaptığını 1948 de İtalyan sinemasının toplu bir görünüşünü veren güzel bir yazısıyla ortaya koymuştur. Ancak Rossellini ile Lattuada için yaptığı bir iki senaryo çalışması bir yana bırakılırsa Pietrangeli bu bilinci daha sonra ne senaryolarında ne de yönetmenliğinde gösterebilmiş, gittikçe daha çok iş filimlerine yönelmiştir.

PINELLI, Tullio

24-6-1908 de Torino'da doğdu. Hukuk öğrenimi yaptı. Bir yandan avukatlık yaparken bir yandan da oyunlar yazdı, özelikle güldürüleriyle dikkati çekti. Ayrıca radyo oyunları, opera metinleri hazırladı. Savaştan sonra senaryoculuğa başladı.
BAŞLICA FİLİMLERİ: 1945: **L'adultera — Zina** (Y: Coletti, S: Kendi güldürüsünden, ortaklaşa), 1946: **Il bandito — Haydut ıstırabı** (Y: Lattuada, S: ortaklaşa), 1948: **Senza pietà — Merhametsiz dünya** (Y: Lattuada, S: ortaklaşa), **Amore (Il miracolo** bölümü, Y: Rossellini, S: Fellini), 1949: **Il mulino del Po — Po değirmeni** (Y: Lattuada, S: ortaklaşa), **In nome della legge — Kanun namına** (Y: Germi, S: ortaklaşa), 1950: **Il cammino della speranza — Umut yolu** (Y: Castellani, S: ortaklaşa), **Luci del varietà — Varyete ışıkları** (Y: Lattuada, Fellini, S: ortaklaşa), **Persiane chiuse — Kapalı pancurlar** (Y: Comencini, S: ortaklaşa), 1951: **Europa '51 — 1951 Avrupa'sı** (Y: Rossellini, S: ortaklaşa), **Il brigante di Tacca del Lupo — Tacca del Lupo haydutu** (Y: Germi, S: ortaklaşa), **Lo sceicco bianco — Beyaz şeyh** (Y: Fellini, S: ortaklaşa), 1953: **I vitelloni — Aylaklar** (Y: Fellini, S: ortaklaşa), 1954: **La strada — Sonsuz sokaklar** (Y: Fellini, S: ortaklaşa), 1955: **Il bidone — Kalpazanlar çetesi** (Y: Fellini, S: ortaklaşa), 1957: **Le notti di Cabiria — C.nın geceleri** (Y: Fellini, S: ortaklaşa), **L'amore in città — Şehirde aşk (Un'agenzia matri — moniale** bölümü, Y: Fellini, S: ortaklaşa), 1958: **Fortunella** (Y: De Filippo, S: ortaklaşa), 1960: **La dolce vita — Tatlı hayat** (Y: Fellini, S: ortaklaşa), **Adua e le compagne — Adua ile arkadaşları** (Y: Pietrangeli, S: Maccari, Scola, Pietrangeli), 1962: **Boccacio '70 (Le tentazioni del dottor Antonio** bölüm, Y: Fellini, S: ortaklaşa), 1963: **Violenza segreta — Gizli şiddet** (Y: Moser, S: ortaklaşa), **8 1/2** (Y: Fellini, S: ortaklaşa), 1964: **Il gaucho — Goşo** (Y: Risi, S: ortaklaşa), 1965: **Giulietta degli spiriti — Ruhların Giulietta'sı** (Y: Fellini, S: ortaklaşa), **Le bambole — Bebekler (Il trattato di eugenetica** bölümü, Y: Comencini).
Fellini - Flaiano - Pinelli sacayağının Fellini'nin filimlerindeki ahlâkçı, mistik yönü daha da bastıranı Pinelli'dir. Savaş sonrası İtalyan sinemasına oldukça katı bir ahlâk anlayışı getirdi.

PRATOLINI, Vasco

Romancı. 19-10-1913 te Firenze'de doğdu. Çağdaş İtalyan edebiyatının en büyük temsilcilerinden biri olara kortaya çıktı. «Il tappeto verde» (1941), «Via de' magazzini» (1941), «Le amiche» (1943), «Il quartiere» (1945), «Cronache di poveri amanti» (1947), «Cronaca familiare» (1947), «Il mestiere da vagabondo» (1947), «Un eroe del nostro tempo» (1949) en tanınmış eserleridir. 1946 da Rossellini'nin **Paisà**'sında «gayrı resmi» olarak çalıştıktan sonra 1953 te senaryoculuğa başladı.
BAŞLICA FİLİMLERİ: 1953: **Terza liceo — Lisenin üçüncü sınıfı** (Y: Emmer, S: ortaklaşa), **Tempi nostri — Zamanımız** (Y: Blasetti, S: Bölümlerden biri kendi hikâyesinden, ortaklaşa), 1953: **La domenica della buona genta — Sosyetenin pazarı** (Y: Majano, S: Giagni'yle yazdığı radyo oyunundan), 1954: **Cronache di poveri amanti — Fakir âşıkların hikâyesi** (Y: Lizzani, S: Kendi romanından, ortaklaşa), 1955: **La ragazze di San Frediano — S. F. lu kız** (Y: Zurlini, S: Kendi romanından), 1956: **Il momento piu bello — En güzel an** (Y: Emmer, S: ortaklaşa), 1959: **Un eroe del nostro tempo — Zamanımızın bir kahramanı** (Y: Capogna, S: Kendi romanından) 1960: **Rocco e suoi fratelli — Düşman kardeşler** (Y: Visconti, S: ortaklaşa), 1961: **La viaccia — Toy bir delikanlı** (Y: Bolognini, S: ortaklaşa), 1962: **Cronaca familiare — Aile hikâyesi** (Y: Zurlini, S: Kendi romanından, Zurlini, Missiroli). Edebiyatta yeni gerçekçiliğin en büyük temsilcilerinden olan Pratolini gerek romanlarından çoğunun perdeye aktarılmasından gerekse senaryo çalışmalarından dolayı edebiyat ile sinemadaki yeni gerçekçiliği birleştirenlerin başında gelmektedir.

PROSPERI, Giorgio

Pazar. 1-1-1911 de Roma'da doğdu. Edebiyat ve felsefe öğrenimi yaptı. Çeşitli dergilerde sanat ve müzik eleştirileri yayımladı. 1946 da sinema eleştiriciliğine de başladı. Oyunlar yazıp sahneye koydu. 1947 de senaryoculuğa başladı.
BAŞLICA FİLİMLERİ: 1947: **L'ebreo errante — Serseri yahudi** (Y: Alessandrini, S: ortaklaşa), 1950: **Domani è un altro giorno — Yarın başka bir gündür** (Y: Moguy, S: ortaklaşa), 1951: **Verginità — Bakirelik** (Y: De Mitri, S: ortaklaşa), 1952: **Il cappotto — Palto** (Y: Latuada, S: Gogol'dan, Zavattini, Dalerba, Lattauda), 1953: **Maddalena** (Y: Genina, S: ortaklaşa), **La passeggiata — Gezinti** (Y: Rascel, S: Gogol'dan, ortaklaşa), **Stazione termini — Son istasyon** (Y: De Sica, S: ortaklaşa), 1954: **Senso — Günahkâr gönüller** (Y: Visconti, S: ortaklaşa), **Il seduttore — Baştan çıkarıcı** (Y: Rossi, S: ortaklaşa), **Scuola elementare — İlk okul** (Y: Lattuada, S: ortaklaşa), 1957: **Amore a prima vista — Yıldırım aşk** (Y: Rossi, S: Ortaklaşa), 1958: **La maja desnuda — Çıplak Maja** (Y: H. Koster, S: N. Corwin), 1959: **Estate violenta — Şiddetli yaz** (Y: Zurlini, E: ortaklaşa). Centro Sperimentale'de senaryoculuk öğretmenliği de yapan Prosperi özellikle uyarlamalarda başarı göstermektedir. Bunun en iyi örnekleri **Palto** ile **Günahkâr gönüller**'dir.

PUCCINI, Gianni

Yönetmen, eleştirici. 9-11-1914 te Milano'da doğdu. Edebiyat ve felsefe öğrenimi yaptı. Centro Sperimentale'nin yönetmenlik bölümünü bitirdi. Gazeteciliğe başladı. Sinema eleştiriciliği yaptı,

«Cinema» dergisini yönetti. 1940 ta senaryoculuğa başladı. 1951 de **Il capitano di Venezia** ile yönetmenliğe geçti.

BAŞLICA FİLİMLERİ: 1940: **Don Pasquale** (Y: Mastrocinque, S: ortaklaşa), 1942: **Ossessione — Tutku** (Y. Visconti, S: ortaklaşa), 1947: **Caccia tragica — Feci av** (Y: De Santis, S: ortaklaşa), 1949: **Riso amaro — Acı pirinç** (Y: De Santis, S: ortaklaşa), 1950: **Non c'è pace tra gli ulivi — Zeytinliklerin altında sükûn yok** (Y: De Santis, S: ortaklaşa), 1953: **Giorni d'amore — Aşk günleri** (Y: De Santis, S: ortaklaşa), **Un marito per Anna Zaccheo — A.Z.'ya bir koca** (Y: De Santis, S: ortaklaşa), **Donne proibite — Yasak kadınlar** (Y: Amato, S: ortaklaşa), 1958: **La strada lunga d'un anno — Bir yıllık yol** (Y: De Santis, S: ortaklaşa). Pietrangeli, Lizzani, Antonioni, Visconti... gibi yeni gerçekçiliğin doğumunu hazırlıyan genç kuşaktan olan Puccini özellikle «Cinema» dergisini bu «dâva»nın bir organı olarak yönetti. Akımın ilk eseri **Tutku**'nun senaryosuna katıldı, **Acı pirinç**'te yönetmen yardımcılığında da bulundu. Her ne kadar senaryo çalışmaları Pietrangeli'ninkinden daha «kaliteli» filimlerde olmuşsa da, yönetmenliği onunkinden daha şanssız oldu.

RONDI, Brunello

Yönetmen. 26-11-1924 te Tirano'da doğdu. 1946 da senaryoculuğa başladı. Bir çok belge-filim çevirdi. 1962 de **Una vita violenta**'yı Paolo Heusch'le çevirerek uzun filme geçti.

FİLİMLERİ: 1946: **Ultimo amore — Son aşk** (Y: Chiarini, S: ortaklaşa), 1950: **Francesco, giullare di Dio — Francesco, Tanrı'nın soytarısı** (Y: Rossellini, S: ortaklaşa), 1952: **Europa '51 — 1951 Avrupa'sı** (Y: Rossellini, S: ortaklaşa), 1959: **La dolce vita — Tatlı hayat** (Y: Fellini, S: ortaklaşa), 1965: **Giulietta degli spiriti — Ruhların Giulietta'sı** (Y: Fellini, S: ortaklaşa).

Rossellini'nin **Francesco**'sunda ayrıca yönetmen yardımcılığı da yapan Rondi, Fellini'nin yukarıda sayılan filimlerinin yanı sıra **La strada, Il bidone, Le notti di Cabiria**'nın sanat danışmanı olarak da yeni gerçekçiliğe önemli katkıda bulundu.

ROSI, Francesco

Yönetmen. 15-11-1922 de Napoli'de doğdu. Hukuk Fakültesi'nden ayrılarak sinemaya geçti. Ayrıca radyoda, tiyatroda çalıştı. Visconti'nin **La terra trema**'sında yönetmen yardımcılığında bulundu; Antonioni, Emmer, Monicelli'nin yardımcılığını yaptı. 1950 de **Camicie rosse** ile yönetmenliğe geçti, fakat **Bellissima**'da başladığı senaryoculuğu da devam ettirdi.

BAŞLICA FİLİMLERİ: 1951: **Bellissima — En güzel** (Y: Visconti, S: ortaklaşa), 1952: **Processo alla città — Şehre açılan dâva** (Y: Zampa, S: Ortaklaşa), 1955: **Racconti romani — Roma hikâyeleri** (Y: Franciolini, S: ortaklaşa).

La sfida (1957) ile dikkati çeken, **Salvatore Giuliano** (1961) ile yeni gerçekçiliğe yeni bir yön veren Rosi senaryoculuğuyla bu akımı etkilemekten çok, birlikte çalışmak fırsatını bulduğu Visconti, Antonioni'den kendi filimleri için etkilendi.

TELLINI, Piero

Yönetmen. 16.1.1917 de Firenze'de doğdu. 1935 te dar filimlerle sinemaya başladı, 1937 de belge filimlere geçti. 1940 ta senaryoculuğa başladı. 1953 te **Prima de sera** ile yönetmen oldu.

BAŞLICA FİLİMLERİ: 1943: **Quattro passi fra le nuvole — Bulutlarda dört adım** (Y: Blasetti, S: Zavatini, De Beneditti, Amato, Blasetti), 1946: **Il bandito — Haydut ıstırabı** (Y: Lattuada, S: ortaklaşa), 1947: **Il delitto di Giovanni Episcopo — G. E.'nin suçu** (Y: Lattuada, S: ortaklaşa), **Vivere in pace — Yaşamak arzusu** (Y: Zampa, S: ortaklaşa), **L'onorevole Angelina — Saygıdeğer A.** (Y: Zampa, S: ortaklaşa), 1948: **Molti sogni per le strade — Yollar boyu düşler** (Y: Camerini), 1951: **Guardie e ladri — Jandarmalar ile hırsızlar** (Y: Steno, Monicelli, S: ortaklaşa), 1950: **Cronaca di un amore — Bir aşkın hikâyesi** (Y: Antonioni, S: D'Anza, Giovaninetti, Maselli, Antonioni), 1955: **Donatella** (Y: Monicelli, S: ortaklaşa). Tellini, yeni gerçekçiliğin ilk döneminde çalışan ikinci derecede senaryoculardan biridir.

ZAVATTINI, Cesare

Yazar, romancı, sinema kuramcısı. 20-9-1902 de Luzzara'da doğdu. 1927 de küçük bir taşra gazetesinde çalışmağa başladı. 1931-40 arasında çeşitli dergiler yayımladı. «Bompiani» edebiyat yıllığını yönetti. Romanlar yazdı. Çocuk ve mizah dergilerinde çalıştı. 1935 te senaryoculuğa başladı. 1953 te **Amore in città**'nın bir bölümünü yönetti, 1962 de **I misteri di Roma** adlı bir belge filim çevirdi.

BAŞLICA FİLİMLERİ: 1935: **Daro un milione — Bir milyon vereceğim** (Y: Camerini, S: ortaklaşa), 1941: **Scuola dei timidi — Mahçuplar okulu** (Y: Bragaglia, S: ortaklaşa), 1942: **Quattro passi fra le nuvole — Bulutlarda dört adım** (Y: Blasetti, S: ortaklaşa), **I bambini ci guardano — Evlâdıma kıymayın** (Y: De Sica, S: Viola'nın romanından, ortaklaşa), 1944: **La porta del cielo — Göğün kapısı** (Y: De Sica: S: ortaklaşa), 1946: **Un giorna nella vita — Hayatta bir gün** (Y: Blasetti, S: ortaklaşa), **Sciuscià — Kaldırım çocukları** (Y: De Sica, S: ortaklaşa), 1947: **Caccia tragica — Feci av** (Y: De Santis, S: ortaklaşa), 1948: **Ladri di biciclette — Bisiklet hırsızı** (Y: De Sica, S: ortaklaşa), **Sotto il sole di Roma — Roma güneşi altında** (Y: Castellani, S: ortaklaşa), 1949: **E' pri-**

mavera — **İşte ilkbahar** (Y: Castellani, S: ortaklaşa), 1950: **Miracolo a Milano — Milano'da mucize** (Y: De Sica, S: ortaklaşa), **Domenica d'agosto — Ağustosta bir pazar** (Y: Emmer, S: ortaklaşa), 1951: **Umberto D.** (Y: De Sica, S: De Sica), 1952: **Roma ore 11 — Acı lokma** (Y: De Santis, S: ortaklaşa), 1953: **Un marito per Anna Zaccheo — A.Z.'ya bir koca** (Y: De Santis, S: ortaklaşa), **Stazione termini — Son istasyon** (Y: De Sica, S: ortaklaşa), **L'oro di Napoli — Napoli maceraları** (Y: De Sica, S: Marotta, De Sica), **Siamo donne — Biz kadınlar** (Y: Franciolini, Rossellini, Visconti, Zampa, S: ortaklaşa), 1956: **Il tetto — Yuvasızlar** (Y: De Sica), **La donna del giorno — Günün kadını** (Y: Maselli, S: Bemporad, Savioli, Maselli), 1960: **La ciociara — Kızım ve ben** (Y: De Sica, S: ortaklaşa), 1961: **Il giudizio universale — Son yargı** (Y: De Sica), 1962: **Boccacio '70** (Y: De Sica, Fellini, Monicelli, Visconti, S: ortaklaşa), 1963: **Il boom** (Y: De Sica), **I sequestrati di Altona — Altona mahpusları** (Y: De Sica, S: Sartre'dan, A. Mann), 1964: **Ieri, oggi e domani — Dün, bugün ve yarın** (Y: De Sica, S: ortaklaşa), 1965: **Controsesso — Karşı cins** (Y: Rossi, Ferreri, Castelani, S: Leonardi, Benvenuti, Ferreri, Azcona, Guerra, Salvioni).

Zavattini'nin adı bir yandan yeni gerçekçiliğe, bir yandan da bu akımın en büyük yönetmenlerinden De Sica'ya ayrılmaz şekilde bağlanmıştır. **Bisiklet hırsızı, Milano'da mucize, Umberto D.** gibi akımın «doruk»ları sayılan filimlerde De Sica kadar Zavattini'nin de payı vardır. Zavattini ayrıca yeni gerçekçiliğin kuramsal yönden gelişmesi ve bu gelişmenin uygulamaya dökülmesi için de yorulmak bilmez bir şekilde çalışmıştır. Bu yönden onu yeni gerçekçiliğin «fikri babası» saymak yanlış olmaz. Ancak bütün bu çalışmalarda Zavattini'nin gösterdiği çelişmeleri, akımı bazan çıkmaza saplamak tehlikesi taşıyan teşebbüsleri belirtmek de gerekir: Zavattini, yeni gerçekçilik belirtileri taşıyan **Bulutlara dört adım, Evlâdıma kıymayın'**da çalışmakla birlikte o vakit bu akımın bilincine erdiği söylenemez. Denebilir ki yeni gerçekçilik onsuz ortaya çıktı. Akımın en önemli yılları sayılan 1945-47 arasında ancak **Kaldırım çocukları** ile **Feci av**'la ufak bir çalışması oldu. Buna karşılık aynı yıllarda **Canto, ma sottovoce** (Y: Brignone, 1945), **Il marito povere** (Y: Amata, 1945), **L'angelo ed il diavolo** (Y: Camerini, 1946), **Cronaca nera** (Y: Bianchi, 1946), **Guerra alla guerra** (Y: Marcellini, 1946), **Il passatore** (Y: Coletti, 1946)... gibi sulu güldürülerden ağdalı melodramlara kadar bir sürü değersiz filmin senaryosunu hazırladı. Ancak **Bisiklet hırsızı**'yladır ki Zavattini yeni gerçekçiliği bilinçli olarak benimsedi ve gerçeği sinemada vermek sorunu onu bütün varlığıyla uğraştırmağa başladı: «Bugün bir insanın en önemli görevi, gerçeği anlamak sorununu en iyi nasıl çözebileceğini araştırmak, daha iyisi bu sorunu çözebilmektir» (1952). Bu, «gerçeği anlamak» sorunu Zavattini'yi, savaş öncesinde Chiarini'nin ortaya attığı sinemayı «temaşa» olmaktan kurtarmak, yabancı öğelerden ayıklamak, salt belge niteliğine eriştirmek düşüncesine kadar götürdü ve 1920'lerde Vertov'un ortaya attığı «sinema-göz» kuramı bir kez daha ele alındı. «Çağdaş insanı, günümüz toplumundaki insanın hayatını çözümlemeği derinleştirmek zorunda olduğumu anlıyorum: Benim dışımda, duygusal bakımdan bana hoş gelen ya da görünen yahut pratik bakımdan gerekli gözükenin dışında, beni kendine çeken, hattâ oyalandıranın dışında başkaları da var. Başkaları... Başkaları önemlidir, en önemli şeydir. Çevremizde yaşıyan insanlar ne yaparlar, nasıl yaşarlar, iyi midirler, acı mı çekiyorlar, neden iyi değildirler, niçin acı çekiyorlar?... Çevremizde meydana gelen her şey, uzak olsun yakın olsun en önemli olayların yanı sıra sokakta rastlanan en basit şeyin bile insancıl, toplumsal, dramatik bir anlamı vardır ve ortaya büyük sorunlar çıkarır. Bu sorunlar kendi sorunlarımızdır aynı zamanda, çünkü insan olduğumuz, insanlığın bir parçası olduğumuz ölçüde, çevremizde olup bitenlerin hiç biri bize yabancı değildir. İşte benim büyüleyici, tükenmez, temel kaynaklarım; ilham, düşünce, yaratıcı çalışma kaynaklarım; bunlar sinemada çalışan herkesin de kaynağı olmalıdır...» diye yola çıkan Zavattini, «Benim saplantım, sinemayı hikâyeleşmekten kurtarmaktır. Hikâyeyi maşayla tutup pencereden atmak gerek», «**Bisiklet hırsızı** senaryosunun onda biri, yüzde biriyle bir filim yapmağı kuruyorum. Yolda yürüyen ve başına hiç bir şey gelmiyen bir insanı izlemekle yetinmek istiyorum. Filmin doksan dakikasında da adamın başına bir şey gelmesin, dolayısiyle filmin sonunun ne olacağını kendim bile bilmiyeceğim,» «Yeni gerçekçilik terimi en geniş anlamında, senaryocununki de dahil olmak üzere her çeşit teknik-profesyonel birlik çalışmanın da ortadan kalkmasını gerektirir. El kitaplarının, dil bilgisinin, cümle dizisinin artık hiç bir anlamı kalmıyacak, artık teknik terimlere yer kalmıyacağı gibi. İçimizden her biri kendi kişisel senaryosunu hazırlıyacak. Yeni gerçekçilik bütün kalıpları kırar, her çeşit dogma'yı reddeder. Yeni gerçekçilikte önceden tasarlanmış büyük çekim ya da sırt çekimi olamaz. Konu, uyarlama, yönetim tek bir çalışmanın ayrı ayrı üç aşaması olmamalıdır. Bu bugün böyledir ama, normal bir şey değildir bu. Senaryocu ile uyarlamacı ortadan kalkmalıdır: Tek bir yaratıcıya, yönetmene erişmemiz gerekiyor: böylelikle yönetmenin de tiyatro yönetmeniyle artık hiç bir ortak yönü kalmıyacaktır»a varıyordu.

Zavattini büyük **Italia mia** tasarısını gerçekleştiremediyse de bugün de **I misteri di Roma**'yla aynı görüşleri sinemada uygulamakta devam ediyor, ancak bu çalışmaların sinemanın bir bölümü olmaktan ileri gidemiyeceğini anlamışsa benzemektedir.



BAŞARILI OYUNCU MICHAEL CAINE FURIE'NIN IPCRESS FILE'INDA

FİLİMLER

ÜSTÜNİNSANA KARŞI OLAĞAN..

ANİ TEHLİKE / THE IPCRESS FILE — SYDNEY J. FURIE yönetiminde çevrilmiş bir İngiliz (Rank Organisation, Harry Saltzman) yapımı 1965 — Senaryo / Len Deighton'dan Bill Canaway, James Doran — Görüntüler / Otto Heller (technicolor-techniscope) — Müzik / John Berry — Oyuncular / Michael Caine, Nigel Green, Guy Doleman, Sue Lloyd, Gordon Jackson.

Nedir Sidney Furie'nin «The Ipcress File — Ani Tehlike»si? Bütün dünya sinemalarını sarmış Bond filimleri furyasına bir örnek mi? Bayağı bir serüven filmi mi?

Yüzeyden bakıldığında, bunların hepsinin toplamı diye görülür. Oysa değil. Akıllı bir senaryocu, işini çok iyi bilen bir fotoğraf direktörü ve Furie, «The Ipcress File / Ani Tehlike»yi çizgi dışına götürmüşler. Nedir o sinema düzenlemesi öyle? Her bir çerçeveleme, belirlenmiş sinema oranlamasının çok üstünde. Furie, Bond türü filimleri inceden inceye alaya alıyor. Alıyor ya, espri, İngiliz esprisinde. Yani yavaş, saklı, örtünmüş. Bond'un üstüninsan kahramanlığı Furie ile Deighton'ın ortak kahramanları Harry Palmer'de zerrece yok. Hattâ çokluk Palmer, zavallı bir kişi. Özentili. Beline tabancalar kuşanıyor, yeri gelince yumruklarını kullanıyor ya; beceriksizin, yanşağın biri. Kendi halinde bir adam. Sıradan, alelâde. Aklı fikri kadınlarda, parada ve yemekte. Genç biri.

Bu türde bir kişiyi kahraman yapmaya yönelen Furie, sinemadaki kahramanların ölçülerine hiç uymayan bir oyuncuyu, Michael Caine'i seçmiş. Caine başlarda seyircisine sevimsiz ve itici geliyor. Üstelik gözlüklü de. Aptal, patavatsız.

Furie, işte bu kahramanla yola çıkıyor ve İngiliz gizli haber alma kurumunu bütün yanlarıyla alaya alıyor. «Ipcress File»da kişiler devletler arası casuslar üerine kendi aralarındaki çift yanlı çalışan ulusal casuslarla çalışıyorlar. Kendi aralarında da olsa her çekişmeye ille de burnunu sokan Amerikan CIA ajanları da hikâyede boy gösteriyorlar.

Furie aşırı biçimci bir sinemayı seviyor. Bu, çok belli. Hem geniş perdeyi, hem rengi bu kadar ustalıkla kullanan az sinemacıya rastlamışsınızdır. Yalnız şu çelişmeyi de görmezlikten gelmemeli. Furie'nin biçimciliği anlattığı hikâyeye ters düşmektedir. Niye bu kadar güçlü çerçevelemeler, niye bu kadar aşırı çaba?

Richard Lester de Beatles'larla çevirdiği «A Hard Day's Night»da buna yakın bir aşırı biçimcliği sürdürüyordu. Aklı fikri bundaydı. Beatles'lar olmasaydılar «A Hard Day's Night» kolay çekilir bir filim olmazdı.

Furie'de her plân büyük bir özenin, büyük bir çabanın ürünü. Üstelik açı tekrarlamaları da yoktur. Ne Otto Heller, ne Furie bir bölümde aynı açıya yeni baştan dönme zorunluğunu duymuyorlar.

«The Ipcress File», Bond türü filimlerde öne sürülen üstüninsanlı, gerçek dışı olaylar dizisine karşı, alelâde'yi, olağan'ı ve gerçeği çıkarıyor. Fakat suyun altında gezinen İngiliz uyruklu «espri», çoğu seyirciyi yanıltıyor. Sinemada gerçeğe alışmamışlar için, «The Ipcress File» yanıltıcı, şaşırtan, soğuk bir serüven filmidir.

tarık kakınç

FREUD'A ÖVGÜ

HIRSIZ KIZ / MARNIE - ALFRED HITCHCOCK yönetiminde çevrilmiş bir İngiliz - Amerikan (Universal - International) yapımı 1964 - Senaryo / Winston Graham'ın romanından Jay Presson Allen -Görüntüler / Robert Burks - Müzik / Bernard Hermann - Kurgu / George Tomasini - Oyuncular / «Tippi» Herden, Sean Connery, Diane Baker, Martin Gabel, Louise Latham, Bob Sweeney, Alan Napier.

Bilmiyorum, bazı Hitchcock hayranları gibi ben de öküzün altında buzağı mı arıyorum... Bu yöneticinin filmlerine sevgiyle eğildiğimden olacak. Çünkü Hitchcock, eserlerine sevgiyle eğilinmesi gereken bir sanatçı, haylaz, muzip bir sanatçı olduğu kanısını uyandırmıştır bende. Onun için, Hitchcock'un filmlerini, onu bir başka açıdan yücelten eleştirmecilerin ölçülü yargılarıyla, kurallara bağlı beğenileriyle değil, yarattığı havayla, uyandırdığı hayranlıkla, bıraktığı izlenimlerle değerlendiririm.

Yarattığı hava, dedim. Hitchcock'un tekniği, havasıdır. Başarılı filmlerinde olduğu gibi, «Marnie» nin havası da ince bir dokuyla örülmüş, hiç bozulmadan sürüyor. Aklın yarattığı değil, duygunun yarattığı bir hava bu, seyirciyi gerçeklerin, doğallığın dışına itiyor.

«Marnie» nin uzun uzun anlatılabilecek üstünlükleri, birkaç tane de aksaklığı vardır. Üstünlüklerinden biri «Tippi» Hedren'in başarılı oyunuysa aksaklıklardan en önemlisi Sean Connery'nin yapma oyunudur. Hitchcock'un öteki filmlerindeki erkek kahramanlar, adımlarını sağlam atan, ne yaptıklarını bilen kişiler değildir çoğu kere. «Marnie» de Mark, kendine sonsuz güveni olan, üstelik başka birini kurtarmak isteyen bir erkektir. Sean Connery bu işi sadece kaş kaldırarak becereğini sanmış. Kimbilir, belki de Hitchcock yukarıda anlatılan kişiyi Sean Connery'e değil de James Bond'a oynatmıştır.

ülkü tamer

SOYGUNUN ÖTESİNDE

SON DARBE / THE KILLING — STANLEY KUBRICK yönetiminde çevrilmiş bir Amerikan (United Artists, Harris-Kubrick Film Corporation) yapımı 1956 — Senaryo / Jim Thompson'dan Stanley Kubrick — Görüntüler / Lucien Ballard — Müzik / Gerald Fried — Kurgu / Alexandre Kluge — Oyuncular / Sterling Hayden, Coleen Gray, Vince Edwards, Marie Windsor, Jay O. Flippen, Elisha Cook Jr.

Başkasını dürtükleyip bir şey gösterebilmek öyle derin bir avunmadır ki, Hollywood'da 1950'lerin yeni kuşağının, gürültüsüzce ortaya koyduğu alabildiğine kişisel, özgün bir Killer's Kiss ile bir Paths of Glory ile, körpe bir dünya görüşünü kıvrak teknik ustalığıyla kaynaştırarak yansıtan, Spartacus, Lolita gibi antik ve çağdaş üstün yapımlarla tecimsel kaygılara yuvarlanmazdan öncesiyle en parlak kişilerinden sayılan Stan Kubrick'in söylemek istediği değil de pek, çarpıntılı, kaygan sinemalık bir dil kullanıp, belgeci bir tutumla göstermek istedikleri —söylemek'le göstermek çokluk birleşen kavramlar sinemada ama bir ince ayrım duyuluyor gene de— ağır basmakta, ilk uzun yapıtı Killer's Kiss'te olduğu benzeri açıkça savaş sonrasının kara filimlerini ansıtan the Killing'de.

Losey'in the Criminal'de başka açılardan aldığı bir hipodrom soygununu gösterir salt bütün ayrıntılarıyla Kubrick, kişileri çalmaya götüren nedenleri, soruları falan deşmeden, salt soygunu önemser, önceden hazırlanışı, düzenlenişi, uygulanışı ve sonrasıyla; filmi Amerikan sinemasına özgü polis filimlerinin o bildik, ağır, standartlaşmış kalıplarına ayrıksı bir çeşniyle yerleştirmeyi becererek, ilerde kişiliğini oluşturacak yer yer alaycı, iğneleyen, soğuk, coşkunluktan kaçınan, yetkin bir anlatıyla. Acar ve gözüpek USIS'in tabusuna uğrayarak Türkiye'de gösterilmesi engellenen filimlerden biri olan the Killing'in kuruluşu yeterince sağlam, tutarlı oturmuş, bir yapı. Kısası içeriğiyle, tekniğiyle, akışıyla yürekli, saygın bir filim niteliğindeki the Killing'de Kubrick'in devingen anlatısının aralarında gidip geldiği sınırlar: pürüzsüz kaydırılar, soluklandıran bir akıcılık, yeğinlik tutkusu, fotoğrafçılığından gelen görüntü beğenisi vb. İlgisiz denebilecek çevrelerde yaşayan çeşitli kişilerin olayla ilintili yaşantılarının bir anlatıcı aracıyla kopuk kopuk sunulmasına dayanan konuda ayrıntılar doyurucu, her şey öy-

lesine hesaplı, girdisi çıktısı yerli yerince ki, bir yanıltı, bir eksiklik bulamıyorsunuz kolayca. (İyi atıcı Nichi'nin gündüz ortasında yarış atını vurması falan dışında)
Amansız Amerikan toplum düzeninin sürekli baskısı altında ezik, bilinçsiz, derinlere inemeyen, mutlu olmak için iyi yaşamanın iyi yaşamak için de yığınlarla paraya sahip olmanın gerektiğini sanan —pek sanan değil— umduğunu bulamamış, büyülü bir düzmeceliğin için için kemirdiği küçük insanlar, büyük kentlerde sürdürdükleri kuru yaşamalarının ko- ıdırdığı kişiler. İç yıkıntının nedenleri. Nedenler yüzeye çıktıkta onları kolay'a iter, kolay'a zorlar: çalmak. Çalmak bir umut, çalmak yeniden başlamak herşeye, çalmak yeni bir yaşam, bir anda kazanmak. Oysa çalmak salt bir aşamadır.
Ölçülü biçili, oynak, yoğun bir gerilim duyusuyla dallanıp genişleyen the Killing'de görünürde bir soygun temasından çıkarak arkada bu insansı gerekçeleri yükümlenen, bu derinlikleri, bu yalın durumları belgesel bir gerçekçilikle bir çırpıda biraz yüzeysel de olsa vermeye çalışan Kubrick, bunları yalnızca göstermekte, yorumlamadan, eleştirmeden, bir katkıda bulunmaksızın; giderek diyeceğim azıcık duygusuzca bir ustalıkla göstermekte, katı bir biçimde sermekte.
Çıkmazlarının sınırlarını tanıyan, onları aşmak gerektiğinde en azından ölümü kabullenen bu kişiler, hazırlıkları filmin yarısını kapsayan, dönen, yer değiştiren, durmadan devinen bir alıcının saptadığı bu soygunu başarırlar ama Kubrick'in eklentisi bir ard öyküyle baş kişi sona tek kalır, öbürleri ölürler.
Baş kişi John Clay'de Sterling Hayden, bu iri kıyım İrlandalı elverişli yapısı ve filmin özüne yatkın, yaşamını soyguna yatırmış dolgun oyunuyla duru görüntüler, çarpıcı at yarışı çekimleriyle uyuşan Gerald Fried'in akıllıca müziğinin yanısıra başarılı bütünlüğü sağlayan olumlu öğelerden. Uçak alanı artık serüvenin son evresidir, kaçmak. John Clay'in o denli uğraşıp didinip de herşeyi yitirmesine seyircinin yazıklanası gelir bu sonda, yaşlı kadının fino köpeğine sövüldüğünü bile işitebilirsiniz. Hipodrom kasasından çalınan paraların tıkıldığı çanta orta malı bir bulguyla, ('56'dan yıllar sonra Verneuil gibi bir yeteneksizin Mélodie en sous-sol'da yaptığı örneğin) ama gene de değişkince olduğu ileri sürülebilir bir bulguyla açılır, aslında ağzına değin doldurulduğundan kopçaları kopmuştur (doyumsuzluk) paralar gece karanlığında trajik bir biçimde alana savrulur, Clay'le sevdiği de yırtınmadan gözlerler bu görünüyü kaskatı. Ve sonra son. «Adaletin pençesinden kimse kurtulamaz!» John Clay'in gangstercilik oyunu tükenmiştir. Kovalanmaktadır. Omuzları göçük, yıkılmıştır. Öylecene kalakalır kımıltısız, yani yöresi sarılı. «Koşsam neye yarar?» Acılı bir boyun eğişle bekler, tabancalarını sıyırarak ona yanaşan sakıngan polislere döner. Bu son'da kendiliğinden Truffaut'nun küçük kahramanını çağrıştırırsınız. Yeni yaşamı yitmiştir. Ve her şeyi yitmiştir. Oysa insan yenilgiden yılmayan, karamsarlığa kapılmayan varlıktır derler.

sungu çapan



THE KILLING'İN SOYGUN SAHNESİNDE STERLING HAYDEN

İSTANBUL MASALI

TOPKAPI — JULES DASSIN yönetiminde çevrilmiş bir Amerikan (United Artists) yapımı 1964 — Senaryo / Monja Danischewsky — Görüntüler / Henri Alekan — Oyuncular / Melina Mercouri, Peter Ustinov, Maximilien Schell, Robert Morley, Akim Tamiroff, Jess Hahn, Ege Ernart.

İki yıl önce bir yaz günü Hilton otelinin önüden geçenler, bir Türk polisinin iriyarı bir yabancıya uzun açıklamalarda bulunmasını ulusumuza özgü bir konukseverlik olayı olarak nitelendirmişler, üzerinde durmamışlardır bile. Oysa polisin Türk olmayıp, çok uzak ülkelerden gelen bir «masalcı» olduğunu, hele anlattığı «masal»ın yıllar sonra İstanbul sinemalarında yığın yığın seyirciye aktarılacağını bilselerdi, herhalde olaya çok başka bir gözle bakma yoluna giderlerdi... «Masalcı» nın adı, Jules Dassin idi. Amerika'dan kalkmış gelmiş, Avrupa'ya yerleşmişti. O zamanlar kendisi için «masalcı» falan da denilemezdi. Adı sanı yerinde, bir sinema yönetmeniydi. Önceleri toplumsal gerçeklere faz-

la düşkünlük göstermiş, bu yüzden de ünlü Amerikan Aleyhtarı Faaliyetler komitesi ile çatışarak Hollywood'u terketmek zorunda kalmıştı. En sevdiği şey filimlerinde heyecanlı, ustaca plânlanmış soygun hikâyeleri anlatmaktı. Bu işi öylesine ileri götürmüştü ki, bazı gündelik gazetelerde resmi basılıp, altına soyguncuların «akıl hocası» diye yakınmalar yazılmaya başlanmıştı... Eric Ambler' in Topkapı Sarayındaki bir soygunu anlatan «Gün Işığı» adlı romanı eline geçtiğinde, depdeğişik bir «mekân» da oluşacak bir soygunun özgünlüğü hemen sarıvermiş olmalıydı kendisini. Bunda belki kapıkomşumuz Yunanistan'da filim çevirmenin, Türkiye'ye bir yaklaşma olanağı doğurmasının da payı vardı. En önemlisi, İstanbul'u sevmiş, iyiden iyiye benimsemişti. Batılı gözlükler ardında İstanbul, iki kıtanın ortasında bir masal kentiydi. Batılı masallaştırmıştı İstanbul'u.

İstanbul'u anlatmak, masal anlatmak demekti... Dassin, kâğıt kalem yerine kamerasıyla giderek sinema sanatının aracılığıyla bir masal söyleyecekti. Dassin'in masalına işin başında ayrı bir değer kazandıran nokta, İstanbul'u her türlü önyargıdan kurtulup, kendi özü içinde kavramak istemesiydi. Tıpkı «evvel zaman içinde, kalbur saman içinde» der gibilerden anlatmaya başlıyordu Dassin, masalını... Doğu masallarına özgü mistik unsurları yazıdan sözden daha etkileyici biçimde, sinema yoluyla derleyip toparlamış, filme öyle girmişti. Kahramanlarını, Batı'nın en karakterize tiplerinden seçmiş, farklılaşmayı daha belirgin bir yola sokmak istemişti. Topkapı Sarayındaki paha biçilmez taşlarla süslü bir hançere gözdiken soygun plânını uygulamak için gerekli kişileri çevresine toplayan çetebaşı bir kadındı. Batı toplum düzeninin yaşama tutkusunu yalnızca para ve seks üzerine kurmuş eylemci kadın örneğini veriyordu Dassin. Yardımcılarından biri, Batı'nın kaynağını bilimden alan soğukkanlı akılcılığını temsil ediyordu. Bir diğeri, gelişmiş tekniğin karikatürize edilmesine araç oluyordu. Öteki ikisi ise yalnızca fizik yeteneklerinden yararlanılan birer robottan farksızdı. Plân yapılmış, yola çıkılmıştı. Akdeniz rüzgârlarının sıcaklığında rastlayıp aralarına kattıkları — son günlerin moda deyimiyle — bir «üç kâğıtçı» tip, yalnızca Türkiye insanının, tam karşıtı toksözlü, mert havasının hemen belirivermesine 'yaramakla kalmıyor; masalı, birtakım güldürü buluşlarıyla yangelişmelere götürerek grafiğine iniş çıkış sağlıyor, tekdüzenlilikten kurtarıyordu...



TOPKAPI'DA M. MERCOURI VE MAX. SCHELL

Dassin, artık masalının en güvendiği yanına, «mekân» olarak seçtiği İstanbul'a gelmişti. Kameracı Henri Alekan'ın fotoğraflarına bakılırsa, İstanbul, renk olarak en güçlü ifadesini tüketim maddelerindeki canlı, yırtık tonlarda buluyordu. Batı'lı İstanbul'u altında otomobil nasıl tararsa, Dassin de öyle tarıyordu. İlk kez Asya ile Avrupa'ya bakan köprü, ahşap evler, sonra hamallar merakın verdiği hızla birbiri ardına soluk almazcasına sıralanıyordu. Dassin, bundan sonra masalına iyi başlamanın, İstanbul'a yerleşmenin verdiği rahatlıkla olayları mekik dokur gibi işleyecek, ikili-üçlü gelişimlerin altından ustaca kalkacaktı. Dassin, anlatımındaki çabukluğu, İstanbul'u iyi kullanmakla yumuşatmış, masal havasına zarar getirmemişti. Plânın uygulama safhasına girdikten sonra Dassin, masalını gerilim dozu gittikçe artan bir coşkunlukla anlatmağa başlıyordu. Kahramanlarını Topkapı Sarayının damlarında dolaştıran Dassin, çok kere kendini alamıyor, kamerasıyla kubbeleri okşamağa değin gidiyordu.

Plânın uygulanışını, sonuçlanışını Dassin, usta masalcılara yakışırcasına anlatmıştı. Dassin, olayı en coşkun yerinde «Tam bu sırada...» diyip kesiyor, başka bir şey anlatıyor, sonra tekrar olaya dönüyor ve bütün bu işleri yaparken sinemanın montaj tekniği ile âdeta köşe kapmaca oynuyordu. Soygun, Batı düşünce ve tekniğinin yanılmaz hesaplarına uygun biçimde sonuçlanacak, ancak masal geleneğinin uçan yaratığı, bu kez küçük bir kuş her şeyi altüst edecekti...

tanju akerson

●● SON DARBE/THE KILLING. Stanley Kubrick düz, yalın bir soygun hikâyesini teknik ustalığının desteğiyle, belgesel bir gerçekçilikle veriyor. Parlak görüntüler, iyi oyun, sağlam filim. (Sterling Hayden, Coleen Gray)

TOPKAPI. Jules Dassin'in İstanbul'un masal renkleri içinde geçen eğlendirici ama çabuk unutulabilir serüven filmi. İstanbulu özliyenlerle amatör soygunculara ithaf olunur. (Melina Mercouri, Peter Ustinov, Max. Schell)

● HIRSIZ KIZ/MARNIE. The Birds/Kuşlar hayal kırıklığından sonra Hitchcock severler Marnie'yle avunuyorlar. Filim bütünüyle Hitchcock'a özgü inceliklerle örülü. Tippi Hedren sevimli, Sean Connery iğreti. (T. Hedren, S. Connery)

●● ANİ TEHLİKE/THE IPCRESS FILE. Fleming'den çok daha başarılı bir Len Deighton'un Ipcress File'ı Sidney Furie eliyle, Bond türü filimlerinin üstüninsanlı, gerçek dışı olaylar dizisine karşı, alelâde'yi, olağan'ı ve gerçeği öne sürüyor. Rengi, perdeyi bu kadar ustalıklı kullanan bir Otto Heller, sinemada dekorun olanaklarını zorlayan bir Ken Adam ve patavatsız, gözlüklü bir Michael Caine. Filmin yapımcısı Harry Saltzman'dır. (Michael Caine, Sue Lloyd, Nigel Green, Guy Doleman)

● KAHRAMANIN SONU/THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE. John Ford gene en sevdiği türe el atıyor. Western. Klasik biçimde başlayan, yürüyen filmin klasik genellemesi: iyiler kazanır. (James Stewart, John Wayne)

● MACERA KADINI / LADY L. Paris'li bir çamaşırcıyken aristokrat ve anarşist bir düşes olan Louise'in yaşamındaki erkeklerle geçen serüvenleri. Romain Gary'den uyarladığı konuyu Ustinov, dağınık bir senaryo ve oyun yönetimiyle vermeye çabalıyor. Ustinov'un taşlamalarını sevenler için görülebilir bir filim. (Sophia Loren, Paul Newman, Peter Ustinov, David Niven.)

ELMACI KADIN / A POCKETFUL OF MIRACLES. 1930-40 yıllarının ünlü güldürü yönetmeni Frank Capra'nın iyimser, pembe gözlüklü, aşınmış anlatımlı zayıf güldürüsü. İyi gangsterler, kızını İspanyada okutmak için şehrin dilencilerinden haraç kesen yaşlı elmacı kadın, dilenciler, polisler vb.. Eski oyuncuların sağladığı sıcak hava dışında bir şey yok. (Glenn Ford, Hope Lange, Bette Davis)

MATA-HARİ / MATA - HARI AGENT H. 31. Yönetmen Jean-Louis Richard senaryocu François Truffaut'yla birlikte Mata-Hari'nin esrarlı casusluk serüvenlerinden çok, bir kadın olarak yaşayışına eğiliyor. Jeanne Moreau'nun oyunu ilgi çekici. (Jeanne Moreau, Jean-Louis Trintignant, Claude Rich.)

● ACEMİ BALIKÇI / MAN'S FAVORITE SPORT. Yorgun ve tükenik Hawks güldürüyü deniyor. Balıkçılıkta uzman geçinen, ama eline olta almamış biri, bir balık tutma yarışmasına katılmak zorunda kalırsa ne olur? Çarpışan trenler bölümünün dışında tatsız, yavan, zorlamalarla dolu bir filim. (Rock Hudson, Paula Prentiss, Maria Perschy.)

TEHLİKELİ FISILTI / THE LOUDEST WHİSPER. William Wyler, Lilian Hellman'ın otuz yıl önce yazdığı ve küçük bir Amerikan kasabasında iki öğretmen genç kızın dar ve bağnaz çevrenin asılsız dedikoduları yüzünden başlarına gelenleri anlatan oyununu başarısız bir oyuncu yönetimiyle görüntülüyor. (Audrey Hepburn, Shirley Mac Laine, James Garner, Karen Balkin.)

DENİZDE İSYAN / MUTINY ON THE BOUNTY. Zalim kaptanla insancıl ikinci kaptanın bir uzak deniz seferi sırasında başgösteren çatışmalarını, tayfaların ayaklanmasını üstünyapım olanakları içinde anlatan, çekici sayılabilecek bir filim. Lewis Milestone, Frank Lloyd'un 1935'te çevirdiği ve o yılın Oscar'ını kazanan Denizde İsyan'ını yeniden yaparken daha başarılı değil. (Marlon Brando, Trevor Howard, Richard Harris.)

SON KUŞLAR / Erdoğan Tokatlı, zevkli bir görüntü düzeniyle anlayışlı bir kamera çalışmasını yansıtan filminde yerli filimcilerin pek özendikleri beylik bir aşk hikâyesini ele almasına karşın, bu hikayede gerçeğe uygun katı alışkanlıklarından sıyrılmış tipler çiziyor. Hikâyenin başarısı genellenmiş bir şematizm içinde kısıtlanmış olduğundan yönetmenin teknik çalışmasına bütünüyle uymuyor. Erdoğan Tokatlı bu ilk filmiyle ilerisi için umut verici. (Selma Güneri, Ediz Hun.)

YASAK SOKAKLAR / Aşka Susayanlar'la ilgi uyandıran Feyzi Tuna, bu kez çalımlı bir kamera çalışması dışında yeni bir değer getirmiyor. (S. Güneri, S. Güney)

Uğrak Kitabevi Yayınları

MARGUERITE DURAS

HİROŞİMA SEVGİLİM

Çeviren : **Cevat Çapan**

Hiroşima Sevgilim bir açıklamayı gerektirir mi, gerektirmez mi konusunda dikkatli olunmalıdır. Film de senaryo da duyulup yaşanan bir şey olma çabasında görünüyor ve kullanılan dil bu amaca yönelen bir çeşit soyutlama niteliği taşıyor. Adeta insan duyarlığı bu özgün anlatımda çevrenin görmüş geçirmiş acılı anılarına için için siniyor; işgale uğramış, hunharca bombalanmış şehirler ezik insan anılarıyla bir oluveriyorlar. Eriyip giden mesafelerde sevişen, çiftleşen şehirler oluyor.

Kitabın başındaki senaryo özetinde dil bu içli dışlı oluşu kendince, sanki o ezgin duyarlığa uyarak biçimlendiriyor. Kırık dökük ama içten, kara kara görüntülerin bir umut ışığından yoksun olmayışları gibi.

Eserin başından sonuna bir anıt dikiliyor Hiroşima için. Nice zulüm görüp de ezilip yokedilemeyen hayatın yeniden ilk belirişi sevişen bedenlerledir. Ve anıt büyüyor Hiroşima için, bütün insanlığın kalbinde büyüyor. Her seviştiğinizde Hiroşimayı düşünün.

Sezer Tansuğ

4 lira

●

ORSON WELLES

YURTTAŞ KANE

Çeviren : **Nijat Özön**

Welles, Yurttaş Kane ile bu sımsıkı kapalı kapıyı aralayan, bir toplumun saklı yüzünü dünyaya gösteren adamdır. Azcık mazcık. Olsun!

Görmeden «Yurttaş Kane» senaryosunu okumak neye yarar? Bilmiyorum. İnsanda üstün bir düşleme gücü, yine üstün bir sinema eğitiminden geçmişlik gerek. Anca öyle altından kalkılır, tadına anca böyle varılır çekim senaryosunun.

Siz o çeşit kişilerden misiniz?

Tarık Kakınç

Bilgi Yayınevi. 6 lira

●

LO DUCA - FELLINI

TATLI HAYAT

Çeviren : **Sabiha Serim**

Fellini'nin Tatlı Hayat'ını Lo Duca, romanlaştırmış. Teknik yapıyı bozup roman boyutlarına uygulamış senaryonun hikâyesini. Peki edebi değeri? O yok. Zaten kimse de bakmıyor ona. Ucuz piyasa romanları gibi yorulmadan tatlı tatlı okutmanın sırrını Lo Duca biliyormuş, yapmış.

Tarık Kakınç

Habora Yayınevi. 5 lira

5 Lira